

Szövegek között

Among texts

X 120480

SZÖVEGEK KÖZÖTT XV.

**(IRODALOMTÖRTÉNET ÉS -ELMÉLET, KOMPARATISZTIKAI
TANULMÁNYOK)**

Szeged, 2010.

021051

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
2

**HELYBEN
OLVASHATÓ**

Sorozatszerkesztő:

Fried István



Szerkesztők:

Fried István

Kovács Flóra

Lengyel Zoltán

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000816591

Készült

az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Doktori Alprogram
keretei között.

ISBN 978-963-306-020-9

ISSN 1418-0480

©: a szerzők és a szerkesztők

Szeged, 2010.

X 120480

TARTALOMJEGYZÉK

~FRIED ISTVÁN: ELŐSZÓ	2
WERNER NELL: MÍLYEN IDEGEN (HOZZÁD KÉPEST)	5
KOVÁCS FLÓRA: AZ „ERŐSZAK ÉS MÉZESMADZAG” EGYÜTTES MEGJELENÉSE	23
LENGYEL ZOLTÁN: A HANGRÓL	39
~ORCSIK ROLAND: A VERS ZÁRT TERE	536
PÁL KATALIN: A NEVETÉS SZÍNRE LÉP	8790
BUCHHOLCZ NORBERT: ÖNÉRTTELMEZÉS ÉS A MÁSIK MEGÉRTÉSE	115
GYULAI ZOLTÁN: „ABSZURDUM ÉS ABSZOLÚTUM”	137
LANCZKOR GÁBOR: TANDORI DEZSŐ NYOLC UTRILLO-VERSE	161
TÓTH ÁKOS: LÁTKÉP ÉS VILÁGNÉZET	169

ELŐSZÓ

Tanszékünk összehasonlító irodalomtudományi „tantervét”, meghirdetett és látogatott kurzusait, valamint a posztgraduális képzés szemináriumait sem hagyta érintetlenül az önmagát univerzális és tudományos szintézisét ígérő diszciplínának, a cultural studies-nak (Kulturwissenschaften-nak) „nyomulása”, megannyi ígervénye: miszerint a némileg vagy talán nemcsak némileg elbizonytalanodott humán tudományi szféra művelői számára megnyugtatónak tetsző és elfogadható perspektívát kínál. Ennélfogva az irodalomtudományos beállítottság helyébe egy tágabb érvényű, kiterjesztett lehetőségekkel rendelkező, mintegy szupertudományi metodológiával megoldja a filológia és a filológusok kétségeit, továbbá az összehasonlítás, össze- és egymás mellett látás számára új lehetőségeket ajánl. A filológia és a cultural studies vitája minden bizonnyal hasznára vált azoknak, akik továbbra is az irodalomtudományon belül érzik magukat kompetensnek, és az irodalmi művek, szerzői életművek, irányok, (kor)stílusok, műfajok, kapcsolatformák stb. elemző bemutatásán keresztül kísérelnek meg valami olyasmit állítani, amely más tudománysszakok érdeklődését is fölkeltheti, továbbá az összehasonlító irodalomtudomány művelése egyben lépést jelent az összehasonlító tudományok irányába. A tágabb értelemben vett összehasonlítást nem az irodalomtudomány monopóliumaként fogják föl, hanem irodalom és társművészetek, irodalom és társtudományok dialógusaként. Igaz, korántsem azért, hogy „kölcsonösen” átvilágítsák egymást, mint egykoron ezt programszerűen célul tűzték ki maguk elé még oly kiváló szakemberek. S még csak azért sem, mert a könnyedén félresikló, hangsúlyt tévesztő, olykor valóban egyoldalúsággal és zárással jellemezhető kontextuális vizsgálatok elkötelezettjei lennének. Jóllehet a komparatiztika szöveg-, irodalom- és kontextusfogalma állandó újra-meghatározásra készíthető. Az aligha kerülhető meg, hogy a szüntelen válságjelenségeket produkáló, ennélfogva önmagáról életjelet adó összehasonlító irodalomtudomány tárgykörét, kompetenciáját az esetleges újra-konstruálás szempontjából az elemzés tárgyává tegyük. Ez egyben azt jelenti, hogy olyan mozzanatok nem egyszer kísérleti jellegű kutatását szorgalmazzuk, amely nem egyszerűen például film és irodalom, irodalom és szubkultúra viszonylehetőségeit célozzák meg, hanem különféle szituáltságok szemlézése, ezáltal a dialogicitásnak nem pusztán a „szó” szintjén, nem kizárólag regényelemzéskor (a regénynek a nyelvek rendszereként történő bemutatásakor) történő újragondolása. És elhárítása a parttalanná tett/lett intertextuális (több ízben a hajdani forráskutatás mechanizmusaira emlékeztető)

tanulmányok áradatának. Az elhárítás, a tagadás nyilván nem válhat programmá, éppen ezért ennek a tanulmánykötetnek a pozitívumok keresése jelölhető meg nagy valószínűséggel megkülönböztető sajátosságául. Esettanulmányok kerültek a kötetbe, amelyek remélhetőleg nemcsak egyes esetekről készült értekezések. Illetőleg úgy egyes esetekről, hogy ezeknek az eseteknek kifejtése, több oldalról történő szemlélése lehetővé teszi azoknak az elméleti megfontolásoknak jelzését, amelyek például egy költőszemélyiség önnön elődteremtéséből adódnak (Tandori – Szép Ernő), vagy irodalom és festészet kapcsolatlehetőségeinek „poeticitását” mutatják föl Tandori egy verscsoportja ürügyén, netán egy román film közösségleíró/tételező elgondolásairól szólnak – egy diktatúra személyiség-ellenes mechanizmusainak kontextusában, egy zenekarnak és zenének hatásmechanizmusait nyomozzák nem kevésbé kitágítva azokat a (kulturális, szubkulturális) kereteket, amelyekben a hatás egyáltalában megtörténhetett. Látszólag az irodalom-centrikusság mintha mellőzve lenne. A tanulmányokból azonban kitetszik, hogy amikor nem egy irodalmi mű, nem egy műfaj stb. az értekezés tárgya, akkor is az irodalomtudomány felől tételnek föl kérdések, a másik művészet, kulturális alakzat stb. olyan „idegen”-ként jelenik meg, amelyben a saját önmagára ismerhet, és amelynek elfogadása, a megértésre törekvés természetes (ön)ismereti tényezőként gondolható el. Ez a törekvés fokozatosan alakult ki a graduális és posztgraduális szemináriumokon, a kezdeményezők nem pusztán, nem egyszer nem elsősorban a tanszék oktatói voltak, hanem ennek a kötetnek szerkesztői, szerzői. Ők azok, akik disszertációjuk írása közben nem maradtak meg a kitaposott ösvényeken, ahol igen kényelmes a járás, hanem vállalták a kísérletezés küzdelmeit, a tárggyal, önmagukkal, a szakirodalommal. A magam részéről hiszem, hogy nem teljesen eredménytelenül.

Szeged, 2010 május

FRIED ISTVÁN

WERNER NELL

MILYEN IDEGEN (HOZZÁD KÉPEST)

SZÜKSÉGES-E AZ IDEGEN KONCEPTUALIZÁLÁSA AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI KUTATÁSON BELÜL?

I.

Az idegennel való szembenézés tapasztalata a legjeszítőbb és leglenyűgözőbb élmények egyike. Első lépésben az idegenség konfrontációt jelent egy olyan jelenséggel, amelyet nem vagyunk képesek megérteni, felsejlő tényeit és pontjait nem tudjuk behelyezni egy koherens rendszert kirajzoló referenciakeretbe, mely „értelmet” adna neki. Bár a probléma elsőre meglehetősen összetettnek és bonyolultnak tűnhet, jobban belegondolva láthatjuk, hogy milyen közeleiek ezek a folyamatok és intenciók ahhoz a mindennapos élményhez/cselekvéshez, melynek során embereket értünk meg, szövegeket olvasunk, gesztusokat és mimikát, tetteket és szavakat, viselkedésmódokat fogunk fel – ezek az idegen dolgok jól ismertek és közősek mindenki számára, aki olvas, ír, tanít vagy egyáltalán él. Az idegenség megtapasztalását (Bob Dylan 1967-es dalát, az „*All Along the Watchtower*”-t idézve: „történik valami itt, de nem tudod, mi is az”) tekinthetjük úgy (vagy legalábbis hasonlóként), mint egy csípést, mely meglep, sőt fájdalmat okoz, és ezzel együtt úgy is mint ösztönzést további reakciókra, további tapasztalatok szerzésére, a megértés és értelmezés módjainak és modelljeinek (re)konstruálására, végül pedig úgy is mint impulzust a reflexióra és kutatásra.

Az „idegenség csípése/ösztönzése” Bernhard Waldenfels terminusa, mellyel az idegenség (*das Fremde*), és az idegenség módozatai (*das Fremdartige*) közötti megkülönböztetéseket írja le. Ezzel Alfred Schutz negyvenes évekbeli különbségtételét veszi át. Egyrészt rendelkezünk az „idegenséggel” mint élménytartalommal (*Erfahrungsgehalt, Erfahrungsbereich*), másrészt figyelembe

vesszük az „idegenség módozatait” (*Erfahrungsordnungen, Erfahrungsstrukturen*) mint olyan mezőt, melyen a tapasztalás elrendezése, különösen az érthetőség és érthetetlenség közötti határvonal tűnik fel. A tapasztalat szintjén jelenik meg az idegen, az ismerős és az ismeretlen közötti megkülönböztetés vonalán: „Idegen az, ami annak határán túl lelhető, amit Husserl >>sajátosságunk szférájának<< nevezett. A sajátosságot a továbbiakban idetartozásnak, otthonosságnak, rendelkezésre állónak érthetjük, lett légyen szó a test, a ruházat, az ágy, a lakás, a barát, a gyerek, a nemzedék, a haza, a hivatás sajátosságairól” (Waldenfels).

Egy elsődleges reflexió alapján így hát az ismeretlen dolgok tűnnek fel idegenként, és aszerint vizsgálják őket, hogy mennyiben és hogyan alakíthatóak át ismerőssé. Azonban az is megtörténhet, hogy az ismerős bizonyul ismeretlennek, az otthonosság érzete kísérteties, baljós vagy furcsa tapasztalattá, érzékelési vagy önérzékelési móddá válhat. Az otthontalanságnak ezt az élményét Sigmund Freud híres, „A kísértetiesről” szóló 1919-es tanulmánya írja le: az álmok és egyéb alakzatok kísérteties és furcsa aspektusai azokat a félelmeket és áthágásokat képviselik, melyek az egyénné és civilizált személyiséggé válás folyamatával kapcsolatosak, és melyek révén a testünkben, érzéseinkben, vagy természetesen az álmainkban és rögeszméinkben meglévő vadságot fojtjuk el és szublimáljuk. Mivel a későbbiekben tárgyaljuk majd az idegenség szerepét az irodalomban, érdemes megemlíteni, hogy Freud a kísértetiesről szóló tanulmányát E.T.A. Hoffmann német romantikus író „A homokember” című 1817-es elbeszélésének az olvasatával kezdi; ezt az olvasatot pedig Julia Kristeva folytatja az abjekció fogalmával, valamint – témánkhoz szorosabban kapcsolódóan – „*Étrangers à nous-même*” (1988) című tanulmányával, melyben bevezeti „a kísérteties szemiológiáját”: ez a felkészülés, vagy akár kompetencia képessé tesz bennünket mind a rajtunk kívül lévő, mind a bennünk lakozó idegenség kezelésére. Sajnos nincs mód itt arra, hogy alaposan átgondoljuk a nyereség és veszteség momentumait az (önmagunktól való) elidegenedés (*Entfremdung*) folyamatában, ahogyan azt Rousseau, Marx, majd később Lukács György leírta; később azonban visszatérünk erre a pontra, mikor azokat a társadalmi feltételeket és tapasztalatokat vizsgáljuk, melyek az előfeltételét képezik a különböző cselekvési programokkal kapcsolatos gyűlöletnek és erőszaknak. Pontosabban egy olyan lappangó, gyűlöletre és erőszakra való hangoltságnak képezik előfeltételét, amelyik az idegenség



tapasztalatának eltörlésére irányuló törekvésen belül magának az idegennek az eltörlésére, elpusztítására tör (vö. Zygmunt Bauman), amennyire ez lehetséges.

Másrésről, hogy újra Waldenfels-hez forduljunk, az idegenség (*Fremdartigkeit*) fogalma alkotja azt a kulturális mintákat meghatározó keretet, melyen belül dolgok és emberek, tapasztalatok és szövegek jelennek meg, és tűnnek fel idegenként, ezáltal pedig a megszokotthoz, az ismert dolgokhoz vagy a saját világhoz, testhez, viselkedéshez, érzékeléshez és környezethez való kapcsolatukban, és ebben az összehasonlításban értelmeződnek. Az idegen létmódként értett idegenség az érzékelés és értelmezés szintjeiről, az egyéni vagy társadalmi viselkedésmódokról és –mintákról, és egyáltalán az interpretáció kereteiről, alapjairól és hatáiról való gondolkodásra és reflexióra ösztönöz bennünket. „Az idegenség, amely túllép meghatározott rendek határain, a *normalitás*nak egy meghatározott formáját feltételezi.” (ibid.) Az idegenség határközeleli élmény: az áthágás és a transzcendencia lehetőségként (hívásként és fenyegetésként) tűnik fel világunk határán. Az egzotikus és excentrikus, a vágy és védekezés az idegenséghez fűződő élménytartalmak, melyek nemcsak figyelmünket, de képzeletünket is birtokba veszik.

Míg az idegenségre való utalás az ismerős és ismeretlen dolgok közötti viszonyra hívja fel figyelmünket, addig az idegenség fogalma már metaszintre vezet: az idegen és otthonos közötti szembenállás alapjait mutatja meg, az érzékelés és különbségtéves kereteire összpontosít, és így az érzékelésnek és különbségtévesnek a modelljeit emeli ki, azokra reflektál. Egyrészt, Georg Simmel szavával élve, az idegenség viszonyfogalomként (*Relationsbegriff*; in uő „*Exkurs über den Fremden*”, 1908), másrészt, Alfred Schutz-öt követve, határfogalomként azonosítható. A paradoxonok nyelvén szólva az idegenség egyéb tárgyakhoz és viszonyokhoz hasonlóan világunkhoz tartozik, de egyúttal rá is mutat világunk hatáira, mert azokra a konvenciókra és kodifikációkra összpontosít, melyek nélkülözhetetlenek számunkra, ha világunkról, legyen az akár közös, vagy távoli és idegen, beszélni, információt cserélni kívánunk: Husserl a *Kartézianus meditációk*ban ezeket nevezi saját világnak és idegen világnak.

Míg az első értelemben véve az idegenség világunk része (ahogy Majestix fogalmaz az *Asterix*-ben: „Én nem vagyok az idegenek ellen, de ezek az idegenek nem hozzánk tartoznak”), második értelemben véve az idegenség fogalma világunk konvencionális alapjainak a része, mely bemutatja annak előfeltevéseit és határait, megerősíti az értelmes és nonszensz, az érthető és érthetetlen, az emberi és nem-emberi (legyen az akár „barbár” (Manfred Schneider, 1997), szörny vagy földönkívüli) közötti határvonalat. Az idegenség fogalma és az idegenség élménye minden emberi létforma alapvető elemeihez és konvencióihoz tartozik: a másokkal való együttéléshez, a világ hálózataiban (koordinációs rendszereiben) való eligazodáshoz, vagy önmagunk meghatározásához másokkal szemben. Metaforikusan szólva, ha világunk kirakós játékából egy egész képet szeretnénk alkotni, sok különböző és furcsa alakú kirakóra lesz szükségünk, hogy elég helyünk és anyagunk legyen a képhez, a jelentés rögzítéséhez, mely rögzítés, mivel mindannyian emberi – mozgásban lévő – lények vagyunk, sohasem lehet örökre, hanem mindig csak egy pillanatra szóló. Az idegenség tehát egyik alapvető összetevőként tűnik fel; az idegenség elemei világunk elbonthatatlan építőkövei, szociológiai értelemben pedig társadalmunké is; az lenne tehát a legkevesebb, hogy elfogadjuk és tiszteljük az idegent. Az idegenség lerombolása, még az a legjobbnak, de legalább annyira veszélyesnek és utópikusnak nevezhető szándék is, mely a teljes megértésre irányul, nemcsak más(ok) kiirtását jelenti, hanem ezzel egy időben a saját én, továbbá a saját kultúra és személyiség elpusztítását is. Alább a harmadik fejezetben láthatjuk majd, hogy a szépirodalmi szövegek, ha az értelmezési folyamatok és a megértés kihívásaiként, példáulként, modelljeiként és határjelzőiként tekintünk rájuk, az idegenség tapasztalatát elrendező példázatoknak, bizonyításoknak vagy akár paradigmáknak bizonyulnak, melyek meghatározzák, rögzítik és érthetővé teszik egy bizonyos szöveg értelmét; de mivel szépirodalmi szövegekről beszélünk: ezek a szövegek megtartják titokzatosságukat, és az értelmezés, valamint a kritikai olvasás és kutatás feladata és esélye, hogy helyreállítsa és megőrizze a nem-szándékolt, rejtett vagy akár nem létező jelentéseket és tartalmakat egy olyan új értelmezés számára, mely bármikor feltűnhet a sarkon.

II.

A idegenlét élménye, valamint az idegenség konceptualizálása különböző szinteken azonosítható, megjeleníthető és tárgyalható. Mindegyik szint

szempontjából fontos hangsúlyozni a tényt, hogy az idegenség jelenségéhez vezető mindkét út, a fogalomé és az élményé egyként viszony, és nem egy minőség, vagy egy szubsztancia neve: „Az idegenség”, mondja Alois Hahn, Németország egyik legjelentősebb társadalomelméleti kutatója, „nem tulajdonság, még csak nem is két személy vagy csoport objektív viszonya, hanem egy kapcsolat meghatározása.” A viszony és a definíció jellegéből fakadóan világos, hogy e jelenség mindkét aspektusa konstrukció, de természetesen nem egyéni, hanem konkrét szituációkban, történetileg vagy máshogy meghatározott minták és háttér alapján működő, speciális keretek között tevékenykedő társadalmi csoportok konstrukciói, melyek számos különböző, látens és manifeszt kulturális kódot használnak.

Az idegenség elemzése során tehát a keretek és kódolás különböző szintjeiről beszélhetünk: antropológiai, történeti, társadalmi és a nehezen meghatározható kulturális szintekről. „Mindig olyan címkézésekről van szó”, mondja ugyancsak Hahn, „amelyek a címkézésekkel való műveletek révén és nem csupán a helyzet megállapításával, hanem ilyen műveletek nélkül is léteznek. Az okot abban láthatjuk, hogy a címkék a megkülönböztetéssel működnek, s ezeknek >>szerzői<< önmaguk: erkölcs nélkül nincs bűnös, törvény nélkül bűnöző, a >>mi<< és a >>mások<< megkülönböztetése nélkül nincs idegen.” Figyelemre méltó azonban, hogy ezek a címkézési folyamatok semmiképpen sem önkényesen vagy önmaguk révén vannak meghatározva, hanem történeti és társadalmi fejleményektől, szociális és politikai keretektől függenek. A kultúrák történetében, a különböző társadalmakban, különböző csoportok vagy akár egyének narratíváiban széleskörű repertoárját találjuk a kultúrák által teremtett és közvetített képeknek és modelleknek, melyek felgyorsíthatják a definiálási folyamatokat, de elemzésre és kritikára is serkenthetnek. Ha egy pillantást vetünk rájuk, sokukról kiderül, hogy teljesen nonszenszek.

A rendszerszerű megközelítés kedvéért a cselekvés és kutatás alábbi szintjeit (vagy mezőit) különböztethetjük meg az idegenség elemzésekor – nem egyszer s mindenkorra, de legalább a jelenlegi körülmények között:

(1) Antropológiai megközelítés:

Világos, hogy a világon minden ember megkülönbözteti a „mi”-t az „ők”-től, hogy leírja saját csoportjának határait és kiterjedését, továbbá nyilvánvalóan azért is, mert az önmeghatározás lehetetlen a másik meghatározása nélkül: „Az idegen paradox funkciója abban áll, hogy létrehozza az önmeghatározást” (Hahn). Antropológiai nézőpontból azonban talán nem az idegenek „megalkotása” a fő; érdekesebbnek tűnik az a tény, hogy az idegenek meghatározás segítségével történő megalkotásának lehetősége nem csupán a csoport saját attribútumairól és viselkedésmintáiról alkotott reprezentációs anyagának (pl. a bőrük színének), hanem akár a pusztán esetlegességnek is lehet a következménye (trójaiak a világ minden táján; indiánok mint zsidók; szászok mint a „régii világ” indiánjai és zsidói; „mindent, amit el tudunk gondolni, fellelhetünk a világban is”, vö. John Rex 1949-es összehasonlító vizsgálatát a családi és kapcsolati mintázatokról). A mi idegenünk, a számunkra idegen másnak jól ismert, ismerős [familiar] lehet, és fordítva. Mindenki azáltal önmaga, hogy megvan a saját idegene vagy másikja, ez a másik pedig úgyszintén rendelkezik másikkal (és azonossággal) – de nem feltétlenül idegennel. Ez a viszonyrendszer persze nem egyszer s mindenkorra vagy minden szituációra szóló meghatározás, de nevezhetjük talán antropológiai konstans faktornak.

Önmagunk meghatározása mások (idegenek) meghatározása révén, ez a művelet maga is történetileg és társadalmilag vagy akár ideológiailag és kulturálisan kodifikált folyamatoktól függ: a csoporton belüli társadalmi integráció formájától, a csoportok különböző cselekvőiről, tagjairól (vagy akár standardjairól és értékeiről) szerzett ismeret szintjétől; végül, de nem utolsósorban ezeknek a műveleteknek a státusza függ az egyének, vagy – funkcionálisan elkülönülő társadalmakban – a különböző csoportok reflexiós szintjétől (képzettségétől, önbecsülésétől, alapvető meggyőződésektől).

Antropológiailag tehát nem az a lényeg, hogy emberi lények idegenek azonosítása révén határozzák meg magukat, hanem az, hogy ismerik, legalábbis

képesek felismerni e folyamat esetlegességét, ahogyan ezt Georg Simmel is megfogalmazza egyik korai tanulmányában a társadalmi különbségtevésről: „Az utazóktól megtudjuk és bizonyos mértékben magunkon is megfigyelhetjük, hogy egy idegen törzzsel történő első találkozásunkkor valamennyi egyén egymáshoz megkülönböztethetetlenül hasonlóknak tetszik, annál nagyobb mértékben, minél idegenebb ez a néptörzs. [...] Ám a különbségek oly mértékben tűnnek elő, minél tovább figyeljük ezeket az egyformának tűnő embereket, és ennek megfelelően vész nyoma a köztünk és köztük lévő általános és alapvető különbség tartós tudatának, amennyiben ők nem zárt és önmagában homogén egységként könyveltetnek el, megszokjuk őket; a megfigyelés azt mutatja, hogy oly mértékben mutatkoznak nálunk homogénebbnek, amily mértékben hozzánk képest heterogénnek találjuk őket; az általános hasonlóság, mely minket összeköt velük, csak nő abban a viszonyban, amelyben individualitásukat elismerjük.” (Simmel 1989, első kiadás 1888). Ahogyan korábban is mondtam, ez a viszonyon múlik, és a viszony maga is két egymásba hajló műveleten múlik: különbségeket alkotni a viszony érdekében, viszonyokat alkotni különbségtevések révén.

A történeti megfontolások előtt antropológiai szempontból két dologra szeretném még felhívni a figyelmet. Az ember, ahogyan Giambattista Vico, Herder és Marx is tudta, természetétől fogva történeti. Ez azt jelenti, hogy a jellemek és nevek változása ugyanúgy hozzá tartozik, mivel önmagát teremti meg, mint a csoportok és lakhelyek váltogatása. Cicerótól kezdve Liviuson át Halikarnasszoszi Dionüszioszig a római történetíróknak nagy kihívás volt szembesülni saját hagyományukkal, mely szerint a város alapítóit és a császárok elődjének tartott hősöket, Romulust és Remust csecsemőkorukban egy anyafarkas szoptatta, később pedig Larentia nevű mostohaanyjuk nevelte őket, akit prostituáltként ismertek, sőt azzal is, hogy Róma első telepesei, akiket az alapító Romulus hívott be, különböző városokból különböző bűneik vagy szerencsétlenségük miatt megszökött emberek voltak; nem is említve a szabin nők megerőszakolását, ezt az alapító erőszakvételt; ez utóbbiról Susanne Gödde berlini antropológus írt izgalmas cikket, melyben hangsúlyozza, ez az erőszakvétele a korábbi szétszóródó tényeket befedő pecsétnyomként működik. Wilhelm Emil Mühlmann, korának egyik legjelesebb német társadalmi antropológiai kutatója, már 1951-ben, más ókori alapítási történetekre és nem-európai társadalmakra vonatkoztatva használta a „Colluvies gentium” (gyülelész nemzetségek) terminust: mely szerint a nemzetek menedékhelyekből [*asylums*] nőttek ki. Következésképpen az idegenek létezése, és az a mód, ahogyan az

idegenség kulturális operátorként (ahogyan Lotman mondaná) működik, ugyanúgy minden egyes társadalom és csoport alapjaihoz tartozik, mint az, hogy ezt a tényt elrejtik, elfelejtetik vagy felülírják az erre irányuló alapító történetek (mítoszok).

Végül még egy antropológiai megjegyzés: Friedrich Nietzsche szerint az ember olyan állat, aki nem „festgestellt”: ami egyrészt azt jelenti, hogy nem meghatározott, nem azonosítható, másrészt – mely jelentésszálat később Helmut Plessner, Arnold Gehlen, Ernst Cassirer, Dieter Classens vagy a jelenlegi kultúratudományok fonnak tovább – nem egy bizonyos helyhez kötött, nem térben van, és – mint azt korábban a romantikusok, később pedig Heidegger és Sartre is hangsúlyozták – nem a társadalomban van, társadalmi keretekhez és politikai rendekhez nincsen kötve. Bár sokan foglalkoznak jelenleg az ember kulturális kódokhoz való kötöttségével, mégis hiányérzetünk lehet a vitákkal kapcsolatban, mert míg egyrészt a kultúrát érthetjük technikailag mint bináris kódot, a Kultúra, ahogy Dirk Baecker, és még számos irodalomtudós, filozófus és szociológus mondja (Cassirer, Northrop Frye, Eliot, Kenneth Clarke, Klaus Eder, Niklas Luhmann), a kultúra formának is tekinthető, és így mint forma tartalomként, üzenetként kezelhető – ez a tény mindenki számára ismerős, aki irodalmi tanulmányait végzi; tehát összességében egy olyan bináris kóddal van dolgunk, mely egy második szinten kap potenciált, és így hármas operációvá válik: „[A kultúra] a jelen és jövő lehetséges opcióiról alkotott információvá alakítja át a rendezetlen lehetőségek sokaságát, amelyek a múltból olvashatók ki. Ám egy nem a világból megalkotott bizonytalanság bevezetésének rovására teszi ezt meg. Ennek eszközéül, melynek révén a kultúra e funkciója teljesül, megtörténik az ambivalens kódok bevezetése (szép/rút, férfi/nő, fenn/lenn, boldog/boldogtalan, korrekt/tisztességtelen), melyek lehetővé teszik szinonimaként való tárgyalásukat, és a jelölt értékek új, másféle körüljárását eredményezik” (Baecker 2000)

Niklas Luhmann egyik legjelesebb tanítványa, Dirk Baecker a kulturális kódról szóló elemzését a következő terminusban foglalja össze: „tertium datur”, és ezzel arra a tényre mutat rá, hogy valamit a kultúra részének tekinteni annyit jelent, mint formának tekinteni, és ennek révén azon belül az összes számba vehető lehetőségen és esetlegességen belül szemügyre venni, melyeket a forma felmutathat. Számunkra nem lehet meglepő, hogy a képzőművészetek és az

irodalom a szintek többszörözésének és kitágításának, a kódok nagyobb potenciálra emelésének, a binaritások hármassá struktúrává való kiegészítésének legkiemeltebb területei közé tartoznak, elég például csak a posztkolonialis, a posztfeminista, vagy a queer studies-on belüli vitákra gondolnunk. Érdekes ezt a fejezetet azzal a kifejezéssel zárunk, melyet a németországi vitákban gyakran használnak az utóbbi tízenöt évben: ez a „homo migrans”, mely új nézőpontot kínál a korábbi „homo viator” –hoz képest, a határok létezésére és erejére reflektál, különösen azokéra, melyek nemzetállamok vagy szövetségi államok között állnak.

(2) Történeti megközelítés:

Egy előadáson belül nem lehet egybefogni az idegenség, valamint a migráció/mobilitás történetét, most tehát csak az egész világra kiterjedő migráció tényét szeretném kiemelni, valamint ezzel kapcsolatban néhány fontosabb pontot tárgyalni. Jelenleg az ENSZ Menekültügyi Főbiztosság adatai szerint körülbelül 110 millió ember keres menedéket, kalandot, vagy próbál szerencsét más országban, mint ahol született; nem számolva a turistákkal, menedzserekkel és vándorló értelmiségiekkel, akik szintén mozgásban vannak, és az emberek így sokszor az idegenség aspektusa felől tekintenek rájuk (emlékezzünk Sofia Coppola gyönyörű 2003-as filmjére, a „Lost in Translation”-re); Hannah Arendt már a negyvenes években a menekültek századaként beszélt a huszadik századról, a menekülteket minden nép „avant-garde”-jának nevezve – bár a kifejezést nem igazán pozitív értelemben véve. Jóllehet a számok nagyok és helytállóak, ne feledjük: még ha a letelepedett állapot erős érték is volt az utóbbi tízezer év paraszti társadalmában, az emberek többsége számára a valóságnak csak egy részét jelentette, és tartsuk észben azt is, hogy a társadalmi csoportok és államok népességszáma jóval alatta maradt az 1750-ös évektől kezdődő ipari forradalom utáni méretéhez képest.

Hogy mit jelent ma az idegenlét, az idegenség állapota mint a munkaszerzés szempontjából előítélettel terhelt koncepció, és erre az idegenségre való reflexió a társadalom- és kultúratudományokban: ezeknek háttere és vonatkoztatási kerete nagy távlatokban és fejlődéseken belül, egymást keresztező, paradox struktúrákon és folyamatokon keresztül szemlélendő. Egyrészt a népek, főként

Európában és Észak-Amerikában, olyan telepések leszármazottaiként tekintenek magukra, akik legalább tízezer éve a helyükön vannak; ezt tanúsítja például az újra feltalált litván hagyomány, vagy az, hogy a németek nagy része ma is úgy véli, hogy sok dologban közös azokkal a germán paraszttal, akikről Tacitus írt, bár az, hogy Tacitus volt-e valaha Észak-Európában, és valóban saját valós tapasztalata alapján írt-e ezekről a dolgokról, ma is vita tárgya. Ha figyelmen kívül hagyjuk a térbeli és társadalmi mobilitás, valamint a migráció régebbi formáit, melyeket Lucien Fèbvre már a harmincas években vizsgált, arra juthatunk, hogy a modern európai történelem kezdetén Európa lakosságának közel fele az utcákon élt, pusztulás elől menekülve vagy szerencsét próbálva. Manapság mintha kivételnek tekintenénk a költözést, a migrációt, jóllehet migrációs tapasztalatokkal majdnem minden család tagjai, majdnem minden falu, völgy lakói rendelkeznek mindegyik európai országban, és a többi országban is, főként azokban, melyekbe szívesen mentek európaiak: Kanadában, Argentínában, Brazíliában vagy éppen Ausztráliában.

Ha a migrációra és mobilitásra mint háttérre és vonatkoztatási keretre összpontosítunk, miközben az idegenséget tárgyaljuk, megdöbbentőnek találjuk, hogy az idegenséget általában marginális kérdésnek tekintik, a margók kérdésének, a mások ügyének – és nem a miénknek. Saját magunkkal kapcsolatban csakis problémaként merülhet föl (melyet bizonyos időn belül, bizonyos programokkal és egy kevés pénzzel kell megoldani). Ha viszont jobban megismerkedünk a problémával, láthatjuk: sok kutatás támasztja alá, hogy a migráció, mely természetesen az idegenségnek csak egyik forrása, az emberi viselkedés és tapasztalat egyik alapvető alakzata, és ennek megfelelően az idegen pedig az emberi viselkedés és tapasztalat egyik alapvető alakja, ahogyan ezt Georg Simmel már a húszas években kiemelte. Az idegen csoportokon és társadalmakon belüli társadalmi funkciója magának a csoportnak a funkciójaként mutatkozik meg; kapcsoljuk ezt össze azokkal az episztemológiai megjegyzésekkel, melyeket nem sokkal ezelőtt tettem az idegenség felismerési és megértésbeli funkciójáról. Ahogyan azt már korábban megállapítottam, az idegen ugyanazt a funkciót képviseli a csoporton belül, melyet az idegenszerű képvisel az olvasás, megértés és azonosítás folyamata során (az önmaga és a másik viszonyában): személyiség-, azonosság-, valamint, ha szövegekről és tettekről beszélünk: jelentéskonstituáló funkciót.

A fentebb felsorolt tények és tapasztalatok alapján érthető, hogy 1) már az ember történelméből előkerült legrégebbi szövegekből tanulhatunk az idegenség megtapasztalásáról és problémájának kezeléséről: a Gilgames-eposztól kezdve az Ótestamentumon át Hérodotoszig és tovább. Ne feledjük Odüsszeusz történetét vagy a hellenisztikus korból származó meséket és regényeket sem, melyekben az idegenség tapasztalata és jelenségei megjelennek és reflektálódnak. 2) El kell gondolkodnunk az idegenségről mint a történelem folyamán felgyülemlett tapasztalatról, mint a modernség következményeinek egyik fő eredményéről, melyről Anthony Giddens írt. Nem vagyok biztos a feltételezés jogosságában, mely szerint az idegenség aránybeli mértéke nőtt volna az utóbbi századok során, de természetesen a számbavehető idegenek száma nőtt, és ez jól szemlélteti legalábbis a felügyelő rendszerek növekvő lehetőségeit és erejét, melyben Gilles Deleuze és Félix Guattari az „ellenőrző társadalom” fantasztikus fejlődését látta már a nyolcvanas években. Az bizonyos, hogy a társadalmi elkötelezettség és a média figyelme megnőtt az utóbbi évtizedekben, és ennek megfelelően az idegenségről és az idegenekről főként problémákra koncentráló riportokból értesülünk, melyek mind észlelésünket, mind a jelenséget jócskán eltorzítják. Hogy visszatérjünk kiindulási pontunkhoz: történetileg az idegenség ugyanolyan normális állapot, mint emberi lényként létezni a világban, részben másokkal kapcsolatban, részben önmagunkban maradva a másoktól való elkülönülésünkben.

(3) Szociológiai megközelítés:

Ahogy Georg Simmellel kapcsolatban már megjegyeztem, az idegen a csoport részeként jelenik meg: „A közeli és a távolos, amelyet minden emberi kapcsolat tartalmaz, itt a legrövidebben az efféle konstellációban formulázható: a viszonyokon belül mutatkozó distancia azt jelenti, hogy a közeli távol van, az idegenség azonban azt, hogy a távoli közel. Minthogy az idegen természetesen igen pozitív kapcsolat, egy kölcsönhatás formája. Az idegen a csoportnak magának egy eleme, akár a szegények és a sokféle >>belső ellenség<<, egy olyan elem, amely immanens és tagra vonatkozó s egyúttal kívüllévő és ellentétes” (Simmel). Ha olyan területnek tekintjük, melyen különbségek képződnek és a kommunikáció révén e különbségek között viszonyok alakulnak ki, akkor a társadalomnak is szüksége van bizonyos mértékű idegenségre és bizonyos számú idegenre, ahogyan arra Simmel is rámutat rendkívül szemléletes

példáival az európai történelemből. A késő középkori észak-itáliai városállamok például idegeneket alkalmaztak bíróként, mert ők voltak érintetlenek a helyi csoportok közötti hagyományos viszonyoktól. A tizennegyedik századi arab utazó, Ibn Batutta pedig indonéziai tartózkodásáról szóló úti beszámolójában meséli el, hogy ő maga is, az idegen, bíróként tevékenykedett, míg később házasság révén a csoport részévé vált.

Nemcsak az objektivitás és a távolság, a tükör-funkció és a támogatás jótéteményei azok, melyeket a csoport saját idegenjeitől közvetve vagy közvetlenül kap; az idegenek elősegítik, sőt posztulálják és kierőszakolják – Bernard Waldenfels csípés-metaforájának megfelelően – az innovációt és a tanulást; irritációt, bizonytalanságot és rendetlenséget okoznak, és ezzel felkészítik a társadalmat arra, hogy mobilisabb, jobban megközelíthető, innovatív és termékeny legyen. Ahogyan Goethe fogalmazott: Azok a társadalmak/kultúrák, melyek lezárják határaikat, elpusztulnak. De ebben az elemzésben nem elég az idegen funkcionalitását tiszteltben tartanunk: a kultúra maga is igényli a rögzített viszonyok ambivalenssé válását, a manifeszt struktúráknak, ahogyan azt Talcott Parsons-tól és Robert King Merton-tól tudjuk, látens strukturális alapokra van szükségük. A kultúrának tehát, mint az óraműnek a rugóra, szüksége van az idegenségre mint impulzusra, az idegenekre pedig mint mozgásra és reflexióra ösztönző véletlenekre.

Az idegenség egy rendszerközpontú szociológiai megközelítésben a rendszer pusztá funkciójaként tűnik fel. De az egyének felől tekintve több kétértelmű aspektust is észrevehetünk. Alfred Schutz, akit száműzött a német náci rezsim, saját tapasztalataiból merítve mondja: csatlakozni egy csoporthoz, megtalálni helyét a társadalomban, sok különböző veszélyes és irritáló kihívást jelent ez az egyének és csoportok számára egyaránt: „a fogadó csoport kulturális mintázata az egyén számára nem menedék, hanem kalandos terep, nem nyilvánvaló, hanem vizsgálódás tárgya, nem problematikus szituációk feloldásának eszköze, hanem problematikus szituáció maga is, melyet nehéz uralni” (Schutz: Collected Papers II, 104. o.). Innen szemlélve mindkét oldal, az idegenek és a fogadó csoport felől is megmutatkozik az egyensúly iránti problematikus vágy, melyet egyszeri döntések és integrációs programok magukban nem elégíthetnek ki, nem utolsó sorban a társadalmi szituációk esetlegessége miatt, valamint az emberek összetett és egyénileg kódolt érzései és értékei miatt. „Ekkor – összegez Schutz – az

idegen 'marginális ember' marad, ahogyan Park és Stonequist találóan megfogalmazta, egy kulturális hibrid két különböző csoportmintázat határán, nem tudva, melyikhez is tartozik." (Schutz 1971, 104. o.)

Schutz a negyvenes években még úgy utalhatott az idegenlét tapasztalatára mint egy átmeneti állapotra vagy folyamatra, melynek problémái megszűnnek az integrációval és a csoporthoz való tartozás élményével: „Az idegent hálátlannak nevezik, mert nem veszi tudomásul, hogy a számára nyújtott kulturális mintázat védelmet és menedéket biztosít neki. De ezek az emberek nem értik meg, hogy az idegen számára az átmeneti állapotban ez a mintázat korántsem védelmet, sokkal inkább a labirintust jelenti, amelyben minden kapaszkodóját elveszítette.” (ibid. 105.o.) Manapság viszont kénytelenek vagyunk belátni, hogy ez az átmeneti mintázat az állapota a társadalom legtöbb tagjának. A szabad piac, az új kapitalizmusok kikényszerített rugalmassága (Richard Sennet), valamint az egyének és csoportok talajvesztése a mindennapi életben (Anthony Giddens) a társadalmi dezintegráció új, növekvő formáihoz vezetett; az egyének nemcsak a csoporthoz való tartozás érzését veszítették el, de időérzéküket és szakmai alapú önbecsülésüket is – senki nem igényli vagy becsüli meg őket többé, következésképpen saját életrajzuk minden koherenciát és kapcsolatot elveszít. Világmeretű dezintegrációs és talajvesztési folyamatok miatt tehát lassan csaknem mindenki idegen lesz saját világában, és ez paradox és részben ijesztő politikai következményekkel jár (lásd például napjaink nacionalista ideológiáit). A negyvenes évek végén Günther Anders „tömegremetéről” beszélt, hangsúlyozva ezzel a tömegmédia izoláló hatásait. Ezzel a fejlődéssel azonban egy másik képesség is fejlődik, és ez elvezet minket a kulturális képességek területére, valamint az idegenség irodalmi szövegekben és már művészeti ágakban való használatához és funkciójához. „Egy csoporthoz való adaptáció – újra Schutz-öt idézve – a fogadó csoport kulturális mintázatában való folytonos kutakodást jelenti” (ibid. 105. o.), és, tehetnénk hozzá, önmagunk kulturális mintázatában, mindenkinek a sajátjában.

(4) Kulturális megközelítés:

A kultúra nem csupán homogén értékeket és attitűdöket termelő program, ahogyan a strukturális funkcionalizmus Talcott Parsons-tól kezdve Geert

Hofstede-ig és tovább állítja, valójában inkább különbségeket teremtő és azokkal operáló program. Klaus Eder a következőképpen határozza meg a kultúrát: „A kultúra feltételezi, hogy véleményegyezés véleménykülönbségbe vezethető át, hogy a közösen megosztott tudás újra igazolódjék és meghatározott körülmények között újraszerveződjék, hogy ismételten közös tudásként érvényesüljön” (Eder 1999, 149. o.). Szigorúbban nézve a kultúrát itt különbségeket, eltérő jelentéseket, vitákat termelő gépnek tekinthetjük – egy másik tanulmányban Eder a kultúra vitaindító funkciójáról beszél (Eder 1994). A kultúra ebben az értelemben az a terület, ahol a dolgok mindig különböző módokon tűnhetnek fel, új perspektívákat és attribútumokat mutatva fel. A színházat vagy a mozit elhagyva, ahogyan azt mindenki ismeri saját tapasztalatból, a barátok elbeszélgetnek az előadásról vagy a filmről: a formáról és a jelentésről, különböző nézetekről és üzenetekről. Ez a kultúra területe – ahogyan Werner Schiffauer hangsúlyozza –, mely a szimbolikus akciókról szóló diszkurzusok területét szervezi, ezek pedig jellemzően egy jelentés felé, egy irányba tartanak, és ezáltal, ha azok nem triviálisak, magukkal hordozzák és termelik a nem-szándékolt jelentéseket is.

Az egyik nézet szerint tehát a kultúrát olyan nehézfégyvernek tekinthetjük, mely az erős és szigorú rend és forma által homogeneitást teremt, jól-megalapozott kódok egyeseket kizár, másokat egybefog, előkészítve ezzel – ahogy Zygmunt Bauman felfigyelt rá – a terepet, egyénileg és társadalmilag, a tömeggyilkosság számára. Slavoj Žižek szerint ez a „másik oldala” annak az idézetnek, melyet rendszerint Hermann Göringnek tulajdonítanak: „ha a kultúra szót hallom, a Browningoméért kell nyúlnom”. A kultúra e fogalmának véres nyomai (mely fogalmat nagyrészt a német politikai romanticizmus formált, később pedig, ahogyan Bassam Tibi és mások megmutatták, exportált világszerte, még az arab világba is) átjárják az egész XIX. és XX. századot, és e fogalom jelenleg is, a hatvanas évekbeli gyenge visszaesés után, virulens, veszélyes és lenyűgöző.

Egy másik nézet szerint azonban a kultúra az elvi ambiguitás területe, amely, ahogyan azt a brit irodalomtudós William Empsonól tudjuk, a forma, különösképpen az irodalmi forma valódi esszenciája. Bár nem könnyű a „Bildung”, „ästhetische”, vagy „literarische Bildung” német terminusokat lefordítani más nyelvekre (a formálás, a nevelés nem hívja elő az alakzat

(„Gestalt”), önfejlesztés, emancipáció és szociabilitás fogalmi összefüggéseit); Shaftesbury révén mégis ismerjük a „sensus communis” fogalmát, mely egybefogja az egyéni önmegformálást és a „kerek”, jól nevelt, szociális személy aspektusait különböző speciális társadalmi csoportokban. Mindazonáltal használhatjuk ezt a fogalmat a kultúra leírása során is. Ebből a nézőpontból a kultúra az a terep, ahol különbségeket teremtünk, és megtanuljuk kezelni is e különbségeket a forma ambiguitásainak viszonyában. A kultúra ebben az esetben egy bizonyos térben és időben meghatározott formát jelent: William Butler Yeats vagy Paul Celan, Gérard de Nerval vagy Nelly Sachs egy verse és semmi más; ugyanakkor minden egyes szó az adott kontextuson belül egy másik is lehetne (bár nem az), máshol is lehetne, és ennek révén más jelentésre is tehetne szert. A kultúra, és különösen az irodalom és a képzőművészetek területei tehát a különbségek teremtésére, kezelésére, reflexiójára, szublimálására való modellek. Általánosabban szólva a képzőművészetek és az irodalom egyaránt modelljei a szépségről vagy érzékelésről való reflexióknak, az ambiguitással, esetlegességgel, idegenséggel való együttélés megtanulásának. Egy idegenekkel teli világban az idegenség művészi konstrukciói egyszerre hozzájárulások és ajánlatok az idegenség kezelésére (az „életművészet” régebbi értelmében a körületekre), és az idegen sorsának leképezésére; egy másik Bob Dylan-sort idézve: az „idegen kimenekítésére” [„stranger’s escape”].

III.

Kiinduló kérdésem, miszerint van-e szükség az idegen konceptualizálására a komparatistikán belül, a következő választ kapja: úgy kell tekintenünk az idegenségre, valamint a különböző eredettel, nyelvvel, hagyománnyal, formával, kulturális és irodalmi kodifikációval rendelkező idegenségek összehasonlításához való hozzáférésre, hogy ezek a világ minden irodalmi szövegében megjelenő, konstitutív, széleskörű és a legkülönbözőbb formájú minőségek. A szavak közötti szünetek, a hangok és szavak sorozata, a „dire et non dire” közötti különbség, hangot adni és csendben maradni, ezek az idegen megjelenésének első jelei a szövegben, és mint mindannyian jól tudjuk, világunkban is. Figyelembe véve e tényt, idegennek lenni ugyanolyan mindennapi és ugyanolyan irritáló mindannyiunk számára; magunk (számára) is idegenek, ahogyan a már korábban idézett Julia Kristeva fogalmaz (étrangers à nous-même). Ebben az értelemben az idegenséget úgy kell konceptualizálnunk, hogy az minden személy, minden

situáció és minden szöveg része. Ehhez az alapvető megközelítéshez viszonyítva a meghatározott situációkhoz és személyekhez köthető speciális idegenség vagy idegen csak az alapvető és közös talaj megfelelő igazodásai és reprezentációi.

Nincs szükség különálló területről beszélni az irodalmi kutatáson belül, mint például „idegenkultúra-tudományról” (Alois Wierlacher) vagy az irodalmi idegenség komparatív kutatásáról. Éppen ellenkezőleg: ha ezt az utat követjük, az idegenség újra-tárgyasítása felé mozdulunk el. Ezáltal pedig az idegent idegenebbé tesszük, mint amilyen az valójában, és elveszítjük kapcsolatunkat azzal az elvi idegenséggel, mely minden emberi lény része. Csak a másik arcában, mondja Lévinas és sok még zsidó anekdota is, melyek közül eggyel a nagy Bal Schem Tov-tól szeretném ezt az előadást zárni, csak a másik arcában láthatjuk meg tehát saját arcunkat; az idegenség ebben az értelemben az, ami ugyanabban a kötésben jelenti a másokkal minket összekötő meghatározó létmódot és a még az önmagunkat saját magunktól elválasztó elvet is, mely által még önmagunk számára is idegenné válunk. Az irodalmi szövegek, mint például a következő anekdota is, megadják számunkra a lehetőséget, hogy lássuk ezt az arcot, hogy reflexió által lássunk – nem egyszer s mindenkorra, minden szituációra érvényes módon a világ végezetéig, de legalább egy pillanatig, egy speciális szituációban, és talán, ha szerencsések vagyunk, néha egy speciális személlyel kapcsolatban.

„Egy rabbi megkérdezi tanítványait: honnan tudható, hogy vége az éjszakának és kezdődik a nap. A tanítványok kérdezik: >>Talán akkor, ha egy kutyát egy borjútól meg tudunk különböztetni<<. >>Nem<< – felelte a rabbi. >>Akkor hát, ha egy fügefát egy mandulafától tudunk megkülönböztetni?<< – kérdezték a tanítványok. >>Akkor – mondta a rabbi –, ha egy másik ember arcára tekintesz, és benne nővéredet vagy bátyádat fedezed föl. Addig éjszaka van bennünk<<.”

Baecker, Dirk: *Wozu Kultur*. Berlin: Kadmos 2000.

Eder, Klaus: „Integration durch Kultur? Das paradox der Suche nach einer europäischen Identität.” In Reinhold Viehoff, Rien T. Segers szerk.: *Kultur Identität Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 147-179.o.

Giddens, Anthony: *The Consequences of Modernity*. Oxford: Polity Press & Basil Blackwell 1990.

Hahn, Alois: „Die soziale Konstruktion des Fremden.” In Walter M. Sprondel szerk. *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Für Thomas Luckmann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, 140-163. o.

Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: W. Fink 2006.

Kristeva, Julia: *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Arthème Fayard 1988.

Magris, Claudio: *Microcosmi*. Milano: Garzanti 1997.

Mühlmann, Wilhelm Emil: „Colluvies Gentium. Volksentstehung aus Asylen.” In uő: *Homo Creator. Abhandlungen zur Soziologie, Anthropologie und Ethnologie*. Wiesbaden: Harrassowitz 1962, 303-310. o.

Schäffer, Ortfried szerk.: *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991.

Schneider, Manfred: *Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling*. München Wien: C. Hanser 1997.

Schutz, Alfred: „The Stranger. An Essay in Social Psychology.” In uő: *Collected Papers II. Studies in Social Theory*. The Hague: Martinus Nijhoff 1971, 91-105. o.

Simmel, Georg: „Bemerkungen zu sozial-ethischen Problemen.” In uő: *Aufsätze 1887 bis 1890. Über soziale Differenzierung. Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892)*. Szerk. Heinz-Jürgen Dahme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, 20-36.

Simmel, Georg: *Exkurs über den Fremden*. In uő: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin 1968, 509-12.

Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

AZ „ERŐSZAK ÉS MÉZESMADZAG”¹ EGYÜTTES MEGJELENÉSE

(KÖZÖSSÉG ÉS FELÜGYELET PROBLEMATIKÁJA)

CĂTĂLIN MITULESCU *HOGYAN ÉLTEM TÚL A VILÁGVÉGÉT* CÍMŰ FILMJÉBEN)

A jelen írás közösségdefiníciókat próbál mozgásba hozni Cătălin Mitulescu *Hogyan éltem túl a világvégét* (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii, 2006) című filmjére² fókuszálva. E szöveg nem filmelméleti alapvetések tisztázást tűzte ki céljául Mitulescu műve kapcsán (kevésbé is fog a filmelméletre támaszkodni), hanem az egyén és a közösség(ek) egymás mellettségét elemzi az adott, a filmben megjelenő, '89 decembere előtti s a közvetlenül azt követő időszak Romániájára tekintve. Felépítésében az a logika valósul meg, hogy a közösségdefiníciók tisztázását követően tér rá az említett filmre.

1. Lehetséges definíciók

Kálmán C. György kiemeli, hogy a legtöbb közösségdefiníció a lakhely, a vallás és a munkahely halmazának metszéspontját hangsúlyozza, azaz azokat az individuumokat tartja egy közösségbe tartozónak, akiknek lakhelye egy bizonyos területen belül helyezkedik el, vagy vallása, vagy munkahelye megegyezik. Kálmán C. emellett egy másik közösségdefiníció típusra is felhívja a figyelmet,³ amely típus viszont a közösségben lévő individuumok azonos céljait, vágyait tekinti meghatározónak, továbbá azt, hogy a közösség tagjai személyes kapcsolatban és interakcióban vannak egymással. Meglepő lehet e helyen az a megállapítás, hogy a közösség nem minden tagjának kell a másikat ismerni. Ennek észszerűsége a nagyobb csoportoknál belátható, jóllehet a közös vágy és cél a nagyobb „taglétszámmal” rendelkezők esetében csak feltételezés lehet. Kálmán C. az „értelmező közösségek” kapcsán hamar el is veti a hivatkozott definíciót.

Az elméletíró második, a közösség mibenlétét fejtegető meghatározását azonban nem szükséges egészében félretenni, hanem célszerű a reális közösség fogalmával összevetni, ugyanis e közösségtípus a közös érdekek, ügyek, célok, illetve Cs. Gyimesi Éva definíciója alapján akár a szeretet mentén is

jellemezhető.⁴ A meghatározás feltételezi, hogy e közösségtípusba tartozást a választás aktusa előzi meg, amelynek alapja „a vélemények autonómiájának», pluralitásának létjogosultsága és a tolerancia [...], mely »minden véleménynyilvánítás fundamentuma«”⁵. E közösségtípust nem a „mitikus idealizáció” eszközeivel, hanem sokkal inkább az egyéni „létleproblémák” felől kell vizsgálni.⁶ Habár a reális közösséghez tartozás az individuum választása nyomán valósul meg, és a közösség tagjai egy, a választással rokonítható cselekvést hajtanak végre, amikor befogadnak maguk közé egy új tagot, azaz a „Mi”-hez tartozónak nyilvánítják, nem célszerű egy olyan „Mi” megképzése, amely az „én” jegyeit törli, azaz egy olyan „Mi” létrehozása, amely az *egyenműsítő diskurzus*⁷ attribútumaival él, amely diskurzus jellemzője pedig a sajátos jegyek összemosása, a közösségen belüli differenciáltság elfedése.⁸

A két nagyobb közösségdefiníció között, a kettő találkozását jeleníti meg Wilhelm Dilthey meghatározása, hiszen ő mind az individuumok lakhelyének közelségét, mind a közös cél meglétét figyelembe veszi.⁹ Ez utóbbit mintegy alátámasztja az „érdekek szolidaritása”¹⁰ fogalmával, amelynél fontos kiindulópont, hogy egy, a közösségen belüli individuum feltételezi, célja a többi, a közösségen belüli individuum céljával hasonlóságot mutat.¹¹ A Dilthey-féle rendszerben a Cs. Gyimesi által reális közösségnek nevezett típussal a *szövetség* mutat rokonságot, ám Dilthey a *szövetség* definíciójában a közösség szó szemantikai mezejét kemény határok közé szorítja¹², jobban mondva a *szövetség* fogalmát szűkíti. Mindazonáltal a reális közösségek a *szövetség* meglétén nyugszanak.

1.2. Az Én-Másik különbségtevés figyelembe vétele, az Én-Másik különbségének dekódolása

Egy, az Éntől különböző individuummal csak akkor tud az Én kapcsolatba lépni, ha annak az adott individuumnak a jelenlétét érzékeli. Ebben az értelemben az Énnak „élményként” kell kezelnie ezt a tőle különböző individuumot, ugyanis első lépésben a „közvetlenség” sajátosságával dekódolja jelenlétét, majd az értelmezés csak a jelenlét dekódolása után következhet.¹³ Hans-Georg Gadamer Dilthey-interpretációjának ez a sarkalatos pontja. Dilthey szerint az Éntől különböző individuumot első lépésben úgy érzékeli az Én, mint a „holt tárgyakat”, ám az individuumhoz kapcsolódó benyomásokat majd megváltoztatják a csatlakozó „lelki folyamatok”¹⁴. Ezekhez a lelki folyamatokhoz sorolja Dilthey az együttérzést, amely kapcsán az individuumokban a

homogeneitás meglétének bizonyossága erősödik fel. Ennek tudata nélkül az individuumok egymás közti megértése sem valósulhatna meg. A homogeneitástól és az együttérzéstől nem választható el ez elmélet alapján a szolidaritás, amelynek tisztázását Dilthey összefűzi az Éntől különböző individuum megértésének magyarázatával. Jürgen Habermas Dilthey elmélete kapcsán a megértéshez az „után-alkotás” aktusát párosítja, legyen szó történelmi személyiségről, eseményről, illetve egy, az adott individuummal pillanatnyilag interakcióban lévő másik individuumról.¹⁵ A dilthey-i megélés, kifejezés, megértés hármában valójában benne létezik egy utólagosság.

„Röviden, a megértés folyamata az, melynek révén élet önmagáról a maga mélységében tisztába jön és másfelől magunkat és másokat annyiban értjük meg, amennyiben megélt életünket átvisszük a saját és idegen élet mindenféle megnyilvánulásába. Így mindenütt a megélés, kifejezés és megértés összefüggése a tulajdonképpeni eljárás, mely által az emberiség mint szellemtudományos tárgy jelen van számunkra.”¹⁶

E hármasság megvalósul, de az individuumok az interakció során a távolságot megképzik, vagyis az azonosulás mellett hangsúlyozzák a különbözőségüket, így tarthatják fenn az Én identitását¹⁷. Fontos kiemelni, amint azt Habermas is megteszi, hogy itt nem egy „naiv beleérzés-elmélet”¹⁸ van jelen, hanem a reflektálás egy olyan aktusa, amelyben az objektiváció lehetővé teszi a saját „életmegnyilvánulásokkal” való szembesülést. Ehhez természetesen szükséges egy önkritikus álláspont elsajátítására való nyitottság, amely nélkül az identitástudat létre sem jöhet a szimbolikus interakcionizmus elve alapján.¹⁹ A Lassú Zsuzsa *Tárgyaink mint tükrök* című szövegét²⁰ interpretáló Ungvári Zrinyi Imre szerint ez a nyitottság az alapja annak, hogy egy, a közösség által legitimált elvárásrendszerhez az adott egyén pozicionálni tudja magát.²¹ E pozicionálást az egyén úgy próbálja végrehajtani, hogy közben saját „független” (mintegy „kisebbségi”²²) létét próbálja megőrizni.

2. A fókuszálás esete

2. 1. A közösségképzés alapján

A fent értelmezett „kisebbségi létéhez” az egyén egy totalitárius rendszerben megpróbálhat minden áron ragaszkodni. Ezzel megkockáztatva egy olyan szerepet, amely az „áldozatok”, a „disszidensek”, illetve a későbbiekben az „országát elhagyók” közé sorolja.²³ Természetszerűleg még meg lehetne állapítani más csoportokat, de a jelen írásban a *Hogyan éltem túl a világvégét*-filmben [a továbbiakban: *Hogyan...*] megfigyelhető csoportokra szorítkozom²⁴. Mitulescu filmjében a TJ-felosztás értelmében nem lehet „disszidensről” beszélni, ugyanis a Nicolae Paida által játszott Titi is csak szűk körben tesz félreérthető megjegyzéseket. A „hazáját elhagyó” pedig Andrei (Cristian Vararu) lesz a film végén, ám ő a *Hogyan...* nagy hányadában „áldozatként” aposztrofálható, hiszen őt mint tárgyat áthelyezték Románián belül az egyik térből a másikba. Ez az ő (jobban mondvá feltehetőleg apja) büntetése. Az áthelyezést a tárggyá tevéstől és valamiféle megbélyegzéstől nem választhatjuk el, ugyanis az egyén akaratának figyelembe nem vétele tűnik fel. Ez aktusokhoz a *felügyelet*nek kellett kapcsolódnia, ugyanis az egyént be kellett sorolni az áthelyezendők csoportjába. A *felügyelet* valószínűleg első lépésben Andrei apját érinthette. Ezt megelőzhetette „az elhajlás”, amely miatt a *felügyeletet* jogosnak vélte a hatalom.²⁵ Ez az apa kapcsán így lehet, ám Andrei esetében, apja miatt, nem lenne meglepő, hogy

„mielőtt még egyetlen bűntény is a rendőrség tudomására jutott volna, máris birtokukban volt a gyanúsított neve és néhány alapvető terhelő adat, személyleírás. Az elsődleges feladat tehát nem egy bűntény elkövetőjének azonosítása volt, hanem a gyanúsított jellemzése.”²⁶

Kérdéses, hogy Andreinél mikor dekódolhatunk „bűntényt”: áthelyezése előtt elkövetett-e ő is kihágást, vagy csak az országot elhagyni igyekvés, a szökés terve a bűnténynek nevezhető. Az utóbbihoz kötődő vágy már magában bűntény egy totalitárius rendszerben.

Titi „áldozatnak” tekintése azért tartható indokoltnak, mert látjuk, hogy őt a hatalom hogyan szállíttatja el.

Vomica apja a fenti osztályozás alapján „tettesnek” mondható. A film nagyon finoman kezeli a kategorizálást, hiszen ennek az alaknak a forradalom utáni, illetve a fia halála utáni megbolondulása egy, a fentitől különböző szempontrendszer alapján történő besorolása már az „áldozat” csoportjába tenné. Emellett talán még azért mutatkozhat hajlandóság „áldozatnak” nevezésére, mert a film egésze során ő a félelmet képviseli, továbbá a rendszerben való elbújást. A családja és körülötte élők egyértelműen a hatalom emberei közé sorolják. A kisközösség hatalomtól eltérő olvasásmódja a gyerekek megjegyzései által egyfolytában artikulálódik. Ez a kisközösség tudja, hogy a hatalom emberétől óvakodni kell, de ki is lehet használni például beteg gyerekek gyógyszerzésére.

Az egyének érzékelik, hogy rajtuk a homogenezáló aktust akarják végrehajtani. A különbségek, különbségek dekódolása, majd elrajzolása, tagadása a cél. Ez megtörténik a világról való olvasási mód, továbbá egy nacionalista olvasási mód felhangjának a szintjén.²⁷

2.2. Az ügyelet, a megfigyelés és a felügyelet

A *felügyelet* mechanizmusára, a tárggyá tevésre²⁸ már az előbbieken kitértem Andrei kapcsán. Georges Banu úgy próbál valamiféle rendszerezést teremteni a *felügyelet* problematikája kapcsán, hogy az *ügyelés*, a *megfigyelés* és a *felügyelés* hármasságát állítja fel, és ezt a három jelenséget megkísérli egymástól elválasztani. Az *ügyelést* az őrzéssel tartja rokoníthatónak, hiszen mind a kettőnél a jóakarát és az anyai védelmezés attribútumait veti fel. Az *ügyelés* kapcsán szerinte a veszély kevésbé tekinthető fontosnak, mint a *felügyelet*nél. A túlzott, fokozott *ügyelés* esetében úgy véli, hogy megjelenik a *felügyelet*. Az elméletíró a *megfigyelés*nél is ezt veti fel, vagyis azt, hogy a *megfigyelés* is könnyedén átbillen *felügyelet*be. Amíg a *megfigyelésre* a semlegesség és a részrehajlás hiánya, csupán csak egyszerű információszolgáltatás jellemző, addig megmarad annak, ami. Amint azonban „az értesülések beavatkozást eredményeznek, megjelennek a *felügyelet* tünetei”²⁹. A *megfigyelést* a gyerekek, Lalalilu és barátai képviselik, amikor Andreit az udvaron lesik meg.

A *felügyelet* sajátossága, hogy kettősséget képes megjeleníteni. Olyan párokat állít fel, mint leprás—nem leprás, pestises—nem pestises, bolond—nem bolond, bűnös—nem bűnös. Mindenképpen létezik egy norma, amelyhez képest méri a társadalom az eltérést. Ezt a normához való mérést a vizsgálat, a vizsgáztatás, a kivizsgálás aktusaival jellemezhetjük.³⁰ Aki nem nyilatkozik egy

vizsgálat vagy kihallgatás során, az bűnös a rendszer szerint. Az ilyen egyénnek takargatni valója van. A kivizsgálásnak szoros partitúrát kell követnie. Jóllehet, hogy a kivizsgálást végző személy ismeri a tényeket, illetve ismerni véli, ha a kivizsgált, kihallgatott nem nyilatkozik, akkor az bűnös. Ennek értelmében hiába sejtik az iskolai kihallgatást végzők (a bizottság), hogy nem Eva (Dorothea Petre) lökte le és törte össze Ceaușescu mellszobrát. A lány ott volt az összetörésnél, és nem nyilatkozik, tehát büntetést kell rá mérni. A hallgatást többféleképpen is lehet értelmezni, de egyik értelmezés sem bír pozitív attribútumokkal a hatalom szempontjából. A hallgatás oka lehet: 1. Eva valakit véd, 2. tiltakozik a kivizsgálás ellen, 3. a rendszer értékeitől határolódik el.^{31 32}

Evát egy újabb iskolába helyezik büntetésképpen, holott Vomică rúgta le a szobrot, de őt nem lehet elítélni, hiszen — és ezt a gyerekek elbeszéléséből tudjuk — az apja a hatalom embere. A hatalom emberének a családjából nem lehet elítélni, megbélyegezni senkit. Ez gyengítene a hatalmat, amelyen kívüli lehet csak a bűnös.^{33 34} Vomică a hatalom ez emberének, azaz önnön apjának az ígéretét továbbítja Evának, vagyis is azt, hogy nem lesz semmi gond. (Nem lesz megbüntetve. Ez hazugság volt). A lánynak márcsak az ígéret miatt sem kellene vallani, mondani semmit, illetve önnön elhatározásából sem. Bárminemű árulás megtagadása ugyancsak észrevehető. Eva mint bűnös, megbélyegzett az új iskolában Andrei-jel veszi fel a kapcsolatot.³⁵

A film a *megfigyelést* és a *felügyeletet* a vizsgálat, kihallgatás mellett a leselkedéssel tematizálja a leginkább. Lalililu és barátai által gyakorolt, az előbbiekben említett *megfigyelésként* jellemezhető tettehez is csatlakozik a leselkedés. Ezt a *megfigyelést* a gyerekek kíváncsiságával párosíthatjuk.³⁶ Azt mondhatnánk e jelzett részletnél (lásd: 36. lábjegyzet), hogy itt egy klasszikus beállítás-ellenbeállítással van dolgunk, ám a Lalililu barátját mutató beállítás után Lalililu nézőpontjából kapunk képet. Ezt onnan tudhatjuk, hogy a látást részben gátló akadályon olyan rés van, mint amelyre a Lalililut mutató beállításnál figyelhettünk fel, így Lalililuhoz köthető szubjektív beállítással van dolgunk. E beállítás után Lalililu két barátját mutatja ismét a kamera. Természetszerűleg a képen kívüli hang is informál minket.³⁷ A leselkedések nagy hányada a kisfiúkhoz köthető. Az ő esetükben többek között azért sem beszélünk voyeurizmusról, mert, ha Banu felosztását követjük, akkor a voyeurizmust a „felügyelet egyik válfaja”³⁸-nak tekintjük, továbbá, mert az erotikus vágy e részletnél (lásd: 39. lábjegyzet) (a gyerekek kapcsán) kétséges.³⁹

A most említett részlet későbbi egységénél (5:54-6:14) azonban már a voyeurizmus esete is lehetséges. Vomicat „felügyeli” Evát az ablakon keresztül. A párbeszéd jelenetek klasszikus beállítás-ellenbeállítás-párosa látható. A „voyeurizmusról” tud tehát Eva. Ám itt, ahol feltehetőleg Eva nézőpontjából látjuk Vomicat, sokkal inkább érdekfeszítő a figura és a háttér viszonya.⁴⁰ Az ablak előtt valószínűleg egy vékony függöny lehet. Kérdéses, hogy Vomicat kerül-e figura-pozícióba, vagy pedig az elfüggönyözött ablak. Amikor már nem Eva nézőpontjában részesülünk, továbbá amikor már Vomicat elmozdul, akkor valamelyest világosabbá válik a képlet, hiszen a mozgás a figyelem középpontjává teszi az alakot.⁴¹

A vállak fölötti, illetve oldalról, lentről való lefeltekintéssel,⁴² a mozgó kamerával — melyek mind a szubjektivitást hangsúlyozzák — a film egészében a *felügyelet* emelkedik ki, csakúgy, mint Ceaușescu képének, szobrának jelenétével. Az előbbi humoros, ironikus verziója található a film elején, ahol is a falon látható kép Ceaușescuról karikatúrának tűnik.⁴³ Ezt a jelleget húzza alá az a kucsmában látható férfi, aki — arcának kiemelése nélkül (alig kivehető), a mozdulataival s főleg a kucsmával — mintha Ceaușescut imitálná.⁴⁴ Eva és Lalalilu apja az utánzást megismétli.⁴⁵ Ezek az említett jegyek az akkori Romániára való utalást teszik lehetővé, a megidézés ilyen módon könnyebbnek bizonyulhat. Ennek erőteljes(ebb) változata azonban a (szinte) mindenki által ismert azon képsorral valósulhat meg, amelyben az elszármazott férfi megszólítja a beszédét elmondani próbáló Ceaușescut.⁴⁶

Cătălin Mitulescu *Hogyan éltél túl a világvégét* című filmje a *felügyelet* problematikáját tematizálja; a lefeltekintés állandó jelenlétét hangsúlyozza. A közösség kérdésére úgy összpontosít, hogy újra meg újra mozgásba hozza a *felügyelet* kérdéskörét. Ezzel a mozgásba hozással megmutatja, hogy a *felügyelet* miképpen ássa alá minden olyan közösség létének lehetőségét, amely reális közösségnek tekinthető.

BIBLIOGRÁFIA:

- Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Ford. Szili József és Tellér Gyula. Budapest, Aldus Kiadó, 2004.

- Balázs Imre József: „Hogyan épül? Nemzetkonstrukciók és szolidaritási hálók”. In *Korunk*, XX/11, 2009. november, 3-6.
- Banu, Georges: *A felügyelt színpad*. Ford. Koros Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia, 2007.
- Cs. Gyimesi Éva: „Értelmiségi önreflexiók”. In Uő.: *Colloquium Transsylvanicum*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1998. 110-125.
- Cs. Gyimesi Éva levele Gáll Ernőhöz, 1984. április 5. In *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000*. Sajtó alá rendezte: Gáll Éva és Dávid Gyula. Válogatta: Horváth Andor. Kolozsvár — Budapest, Korunk — Napvilág Kiadó, 2009. 459-461.
- Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*. Kolozsvár, Korunk — Komp-Press Kiadó, 2009.
- Cs. Gyimesi Éva: „Vázlatok egy szellemi kórképhez”. In Uő.: *Colloquium Transsylvanicum*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1998. 32-67.
- Dilthey: Wilhelm: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974.
- Doane, Mary Ann: „A film hangja: test és tér artikulációja”. Ford. Fürstner Klára és Pataki Katalin. In *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*. [<http://www.apertura.hu/2006/tavasz/doane/index.html> és köv.]
- Egyed Péter: *A jelen-létről*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 1997.
- Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés*. Ford. Csűrös Klára. Budapest, Gondolat, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg: „Az »élmény« szótörténetéhez”. In Uő.: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. (A fordítást a

2. kiadás számára átnézte és felfrissített Fehér M. István). Budapest, Osiris, 2003.

- Habermas, Jürgen: „A kifejezések megértésének dilthey-i elmélete: az én-identitás és nyelvi kommunikáció”. Ford. Weiss János. In Uő.: *Megismerés és érdek*. Pécs, Jelenkor Kiadó. Dianoia, 2005. 128-147.

- Kálmán C. György: „Mi a baj az értelmező közösségekkel?”. In *Az értelmező közösségek elmélete*. Szerk. Kálmán C. György. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 36-63.

- Láng Zsolt: „Laios”. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. Szerk. Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Láthatatlan Kollégium, Tranzit Alapítvány, Emberi Piramis Sorozat 1., 2008. 83-89.

- Lassú Zsuzsa: *Tárgyaink, mint tükrök*. In <http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/szam3/tnt/lassu.htm> [Elérés: 2010. február 1.]

- Marcelli, Miroslav: *Michel Foucault, avagy mássá lenni*. Ford. Németh István. Pozsony, Kalligram, 2006.

- Selyem Zsuzsa: „Irodalom és politika”. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. Szerk. Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Láthatatlan Kollégium, Tranzit Alapítvány, Emberi Piramis Sorozat 1., 2008. 89-107.

- T. Szabó Levente: „A hallgatás alakzatai: öt kérdés”. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. Szerk. Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Láthatatlan Kollégium, Tranzit Alapítvány, Emberi Piramis Sorozat 1., 2008. 49-61.

- Ungvári Zrinyi Imre: *Dialógus. Interpretáció. Interakció*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2005.

- Vatulescu, Cristina: „Lebilincselte életrajzok: a titikosszolgálati dosszié a Szovjetúnióban és Romániában”. Ford. Mihálycsa Erika. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos*

nevű ember a Szekuritáté hálójában. Szerk. Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Láthatatlan Kollégium, Transzit Alapítvány, Emberi Piramis Sorozat 1., 2008. 11-37.

• Veress Károly: *Paradox (tudat)állapotok*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 1996.

Jegyzetek:

¹ Selyem Zsuzsától kölcsönvett szókapcsolat, in Selyem Zsuzsa: „Irodalom és politika”. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. Szerk. Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Láthatatlan Kollégium, Transzit Alapítvány, Emberi Piramis Sorozat 1., 2008. 89-107. 90.

² A film majdnem egésze megtalálható in <http://www.youtube.com/watch?v=pJWfs7tdmU> és az ezt követő oldalakon.

³ Kálmán C. György: „Mi a baj az értelmző közösségekkel?”. In *Az értelmző közösségek elmélete*. Szerk. Kálmán C. György. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 36-63.

⁴ „A reális közösség mindig szabad emberek társulása — a jelenben, a gyakorlatban, az érintkezésben felismert közös érdekek és célok, ügyek és eszmék vagy egyszerűen a szeretet alapján.” In. Cs. Gyimesi Éva: „Vázlatok egy szellemi kórképhez”. In Uő.: *Colloquium Transsylvanicum*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1998. 32-67. 45. 5. lábjegyzet.

⁵ Cs. Gyimesi Éva idézi Egyed Pétert in Cs. Gyimesi Éva: „Értelmiségi önreflexiók”. In Uő.: *Colloquium Transsylvanicum. I. m.* 110-125. 115.; Egyed Péter: *A jelen-létről*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 1997. 46.

⁶ Veress Károly *Paradox (tudat)állapotok* című könyvében használt kifejezések. Vö.: Veress Károly: *Paradox (tudat)állapotok*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 1996. 100.; Cs. Gyimesi Éva is idézi in Cs. Gyimesi Éva: *Értelmiségi önreflexiók. I. m.* 117.

⁷ Cs. Gyimesi Éva visszatérő szóhasználata.

⁸ „A feltétlen és implicit hivatkozás egyfajta többes számra — »MI« ezt így tesszük, így gondoljuk, így véljük, »NEKÜNK« ez így jó stb. — mindenképpen a

kezdettől, az önrendelkezéstől, bensőségességtől, személyességtől távolítja el az egyént, már azt, ami megmaradt belőle”. Egyed Péter Arisztotelész nyomán azt állítja, hogy „az autonóm vélemény olyasvalamit jelöl, amely abszolút módon velünk és bennünk kezdődik”. In Egyed Péter: *A jelen-létről. I. m.* 35. és 47.

⁹ „az individuumok közötti nagyon különböző pszichikai viszonyokkal, a közös származás tudatával, azzal, hogy egy helyen laknak, az individuumok ilyen viszonyokban megalapozott egyformaságával (mert a különféleség, nem mint olyan köteléke a közösségnek, hanem csak amennyiben lehetővé teszi, hogy a különbözők egyetlen teljesítményben kapcsolódjanak össze, legyen az akár csak egy elmés beszélgetés teljesítménye, vagy egy felüdítő benyomása az élet egyhangúságában), a pszichikus életben lefektetett feladatok és célok által megalapozott sokrétű összefüggéssel, a szövetség tényállásával összekapcsolódik egy bizonyos fokú közösségi érzés, amennyiben nem szünteti meg egy szemben álló pszichikus hatás”. In Dilthey, Wilhelm: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974. 168.

¹⁰ Ua.: 169.

¹¹ Dilthey itt megad egy fogalompárt: „Világosan elkülöníthetjük egymástól a két pszichikai tényállást, a viszonyt, mely alapul szolgál, és a közösségi érzést, melynek folytán a viszony bizonyos mértékben visszatükröződik az érzelmi életben.”. In Uo.

¹² „Szövetségen több személy tartós, valamiféle célösszefüggésre alapozott akarati egységét értjük. Bármilyen sokféleképpen alakultak is ki a szövetségek formái, valamennyiük sajátja: a bennük lévő egység túlmegy az összetartozás és a közösség formátlan tudatán, túlmegy az egyedi folyamatra maradt valamely csoporton belüli közelebbi kölcsönhatáson: egy akarati egységnek struktúrája van; az akaratok egy meghatározott formában szövetkeznek az együttműködésre.”. In Ua.: 174. Dilthey kiemelése.

¹³ Vö.: Hans-Georg Gadamer Dilthey „élmény”-fogalmának interpretációját. „Ugyanakkor azonban »a megélt« alakot abban az értelemben is használjuk, hogy annak a maradandó tartalmát jelöljük vele, amit megélünk. Ez a tartalom olyan, mint valami hozadék vagy eredmény, mely az élmény múlandóságából tartósságra, súlyra, jelentőségre tett szert. Nyilvánvaló, hogy az »élmény« szó képzése egyszerre alapul mindkét jelentésirányon: a közvetlenségen, mely minden értelmezést, feldolgozást vagy közvetítést megelőz, s csupán az értelmezés támpontját és az alakítás anyagát szolgáltatja, és a belőle származó

hozádekon, a közvetlenség maradandó eredményén.” Gadamer, Hans-Georg: „Az »élmény« szótörténetéhez”. In Uő.: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. (A fordítást a 2. kiadás számára átnézte és felfrissítette Fehér M. István). Budapest, Osiris, 2003. 92-96. 93.

¹⁴ Dilthey: *i. m.* 281. Az Éntől különböző individuum nem-tárgy voltáról lásd még: 514.

¹⁵ Habermas, Jürgen: „A kifejezések megértésének dilthey-i elmélete: az én-identitás és nyelvi kommunikáció”. Ford. Weiss János. In Uő.: *Megismerés és érdek*. Pécs, Jelenkor Kiadó. Dianoia, 2005. 128-147.

¹⁶ Dilthey: *i. m.* 508-509.

¹⁷ Habermas szintén ezt húzza alá. Vö.: *i. m.*

¹⁸ Ua.: 134.

¹⁹ Ungvári Zrinyi Imre: *Dialógus. Interpretáció. Interakció*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2005. 89.

²⁰ Vö.: Lassú Zsuzsa: *Tárgyaink, mint tükrök*. In <http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/szam3/tnt/lassu.htm> [Elérés: 2010. február 1.].

²¹ Ungvári Zrinyi Imre: *i. m.* 89.

²² Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy akár egyetlen individuum is képviselhet egy kisebbséget, olyan értelemben is, hogy önnön jegyeivel, azaz saját attribútumaival egy egyszemélyes kisebbségi csoportot képez. Minden individuum ilyenképpen megteremti saját kisebbségi létét.

Emellett fontos figyelembe vennünk Dilthey megállapítását az individuumra vonatkozóan: „Az elemzés az életegységekben, a pszichofizikai individuumokban találja meg azokat az elemeket, melyekből a társadalom és a történelem felépül, és ezeknek az életegységeknek tanulmányozása képezi a szellem tudományainak leginkább alapvető csoportját.” In Dilthey: *i. m.* 112-113.

Dilthey idézi ezzel összefüggésben Schleiermachert: „Schleiermacher is etikai értéket lát az individualításban, mely érték a világrendben megalapozott: az isteni észből ideális egészként jön elő: az istenség megnyilvánulása. »Minthogy mindennek, amit erkölcsileg önmagáért kell tételezni, mint egyesnek ugyanakkor fogalmilag is megkülönböztettnak kell lennie minden mástól: így az egyes embereknek is eredetileg fogalmilag egymástól megkülönböztettnak kell lenniök,

azaz mindegyiknek sajátlagosnak kell lennie.« »Minden egyes ember fogalma, amennyiben egy ilyen az egyes által kiteljesíthető, más és más« (*Ethik*, Schweizer 131. §)”. In Dilthey: *i. m.* 453.

²³ A disszidens és az országot elhagyó között azért próbálok különbséget jelölni, mert követem Cs. Gyimesi Éva azon csoportosítását, amelynél a Tismăneanu-jelentésre hivatkozik. Vö.: „A TJ [Tismăneanu-jelentés — beszűrés K. F.] a tettes—áldozat fogalompár mellett elkülöníti az utóbbi kategóriát, és olyan meghatározást fogalmaz meg a *disszidens*re vonatkozólag, ami közel áll a magyar ellenzékiek által választott magatartáshoz is: »A disszidens olyan személy, aki nem ért egyet az adott társadalom ideológiai, politikai, gazdasági és erkölcsi alapjaival, de nem csupán másként gondolkodó, hanem ezt ki is fejezi a *nyilvánosságban*, vagyis nem csupán a családban vagy a legközelebbi barátok meghitt körében.« A szerkesztők ugyanakkor megjegyzik, hogy a disszidensek többnyire magányosak, ritka, hogy csoporttá szerveződjenek.” In Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*. Kolozsvár, Korunk — Komp-Press Kiadó, 2009, 31.

²⁴ Illetve megkísérlem követni Cs. Gyimesi *Szem a láncban* című könyvének előbbiekben idézett részének felosztását.

²⁵ A továbbiakban a felügyelet kérdésköre kapcsán a Michel Foucault-ra támaszkodó Georges Banura hivatkozom, így nem követem a megfigyelési dosszié-terminust és annak alegységeit. A *felügyelet*-terminust ajánlott itt követni, ugyanis a társadalmi jelenséget vizsgálom. A dossziék megnevezése és a társadalmi jelenség megnevezése nem ugyanarra az elemre mutat rá.

Vö.: „Az *ügyelni* emberi, a *felügyelni* viszont átlépi annak kereteit, és a vétséget, az elhajlást keresi, amelyeket le kell leplezni, következésképpen büntetendőek.”. In Banu, Georges: *A felügyelt színpad*. Ford. Koros Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia, 2007. 11.

Vö.: Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés*. Ford. Csűrös Klára. Budapest, Gondolat, 1990.; A dossziék altípusai, illetve egyetlen dosszié sem jelenik meg a Mitulescu-filmben. A kor romániai titkosszolgálati dossziéiról bővebben: Vatulescu, Cristina: „Lebilincselte életrajzok: a titkosszolgálati dosszié a Szovjetunióban és Romániában”. Ford. Mihálycsa Erika. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában. I. m.* 11-37.

²⁶ Vatulescu, Cristina: *i. m.* 15.

²⁷ Vö.: Balázs Imre József: „Hogyan épül? Nemzetkonstrukciók és szolidaritási hálók”. In *Korunk*, XX/11, 2009. november, 3-6.

²⁸ A hatalom tárggyá tevésre irányuló aktusára Cs. Gyimesi is reagál Gáll Ernőhöz írott 1984. április 5-tel datált levelében: „Véleményem szerint a méltóságfogalom *ideológiai-jogi* vonatkozásait és értéktényezőit el kellene választani a méltóság értékének *etikai* vetületétől. Az ideológiai problémát azért nem jó etikai síkra terelni, mert az egyes személyek, és az elnyomott közösség belügyévé tenni azt, ami elsődlegesen tágabb értelemben vett politikum, tőlünk független *hatalom* kérdése. Ez a hatalom teszi tárgyává az embert mint egyedet és mint kisebbségi személyt, hozzánk való viszonya a méltóság politikai-ideológiai kerete, ennek jogi rendeződése méltóságunk feltétele; az etikai tényező, amely szerintem mint folytonosan sértett méltóságtudat jelentkezik, az előbbinek a függvénye: ez a mi erkölcsi válaszunk a tárggyá tevésre. A válasz minősége pedig mindaddig nem változik meg, amíg a viszony így áll fenn, ahogy van.” In *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000*. Sajtó alá rendezte: Gáll Éva és Dávid Gyula. Válogatta: Horváth Andor. Kolozsvár — Budapest, *Korunk* — Napvilág Kiadó, 2009. 459-461. 461.

²⁹ Banu: *i. m.* 32.

³⁰ Vö.: Foucault: *i. m.*, Marcelli, Miroslav: *Michel Foucault, avagy mássá lenni*. Ford. Németh István. Pozsony, Kalligram, 2006.

³¹ T. Szabó Levente a hallgatást jellemezve írja: „A hallgatást a közelmúlt diktatúráját feltáró és érteni próbáló irodalom nagyon gyakran rendeli a tiszta ellenállás valamilyen formájához: kétségkívül a beszéd (például a dicsőítő beszéd) megtagadására, a mintegy tiltakozó kivonulásra, a rendszer értékeitől való szimbolikus elzárkózás egyik fontos fajtájára gondolhatunk itt, s ezeknek valóban komoly egzisztenciális tétjük is volt.” In T. Szabó Levente: „A hallgatás alakzatai: öt kérdés.”. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában. I. m.* 49-61. 49.

³² Erre céloz Ungvári Zrinyi Imre is az értékek, értéksszociológia kapcsán: „az értékek kommunikációjának problémája a politikai rendszerek alapviszonyainak problémája is”. In Ungvári Zrinyi Imre: *i. m.* 58.

³³ Kivételt képez a puccs esete.

³⁴ Vö.: „Logikus — a kelet-közép-európai abszurd irodalom ezt a fiktív elemeket összekötő logikát viszi a végletekig —, hogy amennyiben a másik a felelős mindazért a rosszért, amellyel kétségtelenül szembesülünk, akkor az első lépés,

hogy ki kell deríteni, ki az a másik, ehhez szükségünk van a titkosszolgálatokra, a bűnösök földelésére, elítélésére és az ítélet végrehajtására. A premissza téves és a vád koholt ugyan, de mindaddig nem okoz ez gondot, ameddig a rendszer működik.” In Selyem Zsuzsa: „Irodalom és politika”. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában. I. m.* 89-107. 95.

³⁵ Valószínűsíthető, hogy az iskola majd' minden tagja megbélyegzett. Csak a megbélyegzés mértékében lehetnek különbségek.

³⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=L-Aweb5GkcQ&feature=related>, 1:24-1:40.

³⁷ A képen kívüli hangról bővebben: Doane, Mary Ann: „A film hangja: test és tér artikulációja”. Ford. Fürstner Klára és Pataki Katalin. In *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*. [<http://www.apertura.hu/2006/tavasz/doane/index.html> és köv.].

³⁸ Banu: i. m. 33.

³⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=6MCZT6Py6fg&feature=related>, 4:20-5:20.

⁴⁰ A kérdésről bővebben: Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Ford. Szili József és Tellér Gyula. Budapest, Aldus Kiadó, 2004. Kiemelten: 138-141.

⁴¹ Vö.: Ua.; A figyelem ilyen irányíthatósága vehető észre itt is: <http://www.youtube.com/watch?v=4dyRGmTc6M&feature=related>, 3:12-3:15, hiába van látás gátló akadályként jelen az ablakszárny.

⁴² Példák erre: <http://www.youtube.com/watch?v=L-Aweb5GkcQ&feature=related>, 1:49-3:05.

⁴³ http://www.youtube.com/watch?v=pJWfs7_tdmU 0:18-1:58. E részlet mintha még csak felvételre készülődés lenne.

⁴⁴ http://www.youtube.com/watch?v=pJWfs7_tdmU, 0:29, továbbá 2:02-2:30.

⁴⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=XZlZAVYLoFU&feature=related>, 4:41-5:51.

⁴⁶ A youtube-on nem található részlet. A felidézett képsor: <http://www.youtube.com/watch?v=YV6v2Hwe3Fs&feature=related>, 1:32-1:37.

LENGYEL ZOLTÁN

A HANGRÓL

A SWANS ZENEKAR (1982-1997) EMLÉKÉRE*

A vakok számára is létezik tehát festészet, amelyhez saját bőrük szolgáltatja a vásznat.

Denis Diderot

A zenei hallás a hang hallása felé törekszik. Ez abszurd, de nem nonszensz: a zene fogalma lényegileg a hangok közötti különbségekre és azok változásaira van utalva, eleve plurális és kombinatorikus fogalom, a különböző hangok közötti időben kibomló viszonyok alkotják a zenét. Egy örökké kitartott izolált tiszta hang *képzete*, mert az anyag ellenállása miatt ez csak *képzet* lehet, ez is tekinthető zenének, és ez esetben ennek a *hangnak* a *csend*től való különbözősége lesz meghatározó, ezzel a besorolással azonban megszűnik a zene fogalma. Ez nem praktikus a fogalom- és nyelvhasználat szempontjából. Hogy a zenei hallás a hang hallása felé, eme idea felé törekszik, önmagában nem jelenti azt, hogy a zaj feltétlenül zavaró tényező lenne a zenében, csak azt, hogy nem lényegi. A csend viszont logikailag és érzékileg lényegi. A hangmagasság szempontjából az alaphangok alaphangja, az időtartam szempontjából a szünet, és így tovább. Hang és csend egymástól kölcsönösen függő fogalmak, azok számára, akik hallanak. A hang hallása tehát a csend hallása és megfordítva, egyik nincs a másik nélkül. Ez a gondolatmenet pedig hamarosan metafizikai börtönszobákba torkollik, át kell minél előbb csapnia a modellezésbe és a metaforákba, mielőtt a síri csend vagy egy féktelen nevetés végtelen örvénye elnyelné.

A hang meghallásának rögeszméje végső értelemben vakságot jelent. A hagyományosnak mondható érzékterület-felosztás szerint a hallás és a látás a két

leginkább szellemi és lelki érzék. Az ember érzékelő-képessége véges akkor is, ha nem sérült; ha a két legintellektuálisabbnak mondott érzéki képesség közül az egyik kisajátítja egy képzeletbeli általános érzékelő-képesség kapacitását, az a másik lehetőségeit minimumra redukálja. *A hangokra meglepő módon emlékszik. Az arcok különfélesége nem nagyobb a mi számunkra, mint az ő számára a hangok különfélesége. A finom árnyalatok végtelen sorát jelentik az ő számára, amiket mi nem veszünk észre, mert megfigyelésükhöz nem fűződik ugyanaz az érdekünk, mint ami a vaknak az érdeke. Úgy vagyunk ezekkel az árnyalatokkal, mint a saját arcunkkal. Akire legkevésbé emlékezünk az általunk látott valamennyi ember közül, mi magunk vagyunk. Az arcokat csak azért tanulmányozzuk, hogy felismerjük a személyeket s a sajátunkat azért nem jegyezzük meg, mert sohasem leszünk kitéve annak, hogy magunkat mással összetévezzük, vagy másvalakit önmagunkkal. Egyébként a segítség, melyet érzékeink egymásnak kölcsönösen nyújtanak, akadályozzák őket a tökéletesedésben.* Ezt Denis Diderot írja ezerhét-száznegyvenkilencben a puisaux-i vakonszületetről. A hang hallására törekedni végső soron olyan érdek meglétét kell hogy jelentse, amely *saját létemhez* köt engem, a figyelmes hallásnak és hallgatásnak *létérdekké* kell válnia. Ezt a magatartást legtisztábban a Swans zenekar utolsó lemeze, a *Soundtracks for the Blind* közvetíti számomra, azaz közvetve megvalósítja bennem. Olyan filmhez, álomhoz, olyan időt megörökítő folyamathoz készült hangfelvétel, mely film vagy álom láthatatlan, vagy le kell mondanom a látásról, hogy lássam, vagy ha látom, akkor megvakulok. De a címet elsősorban szó szerint kell érteni, azaz ezek a hangfelvételek, ahogy mondani szokás, a *jogilag vakok* számára készültek. Ezt a kifejezést Michael Gira apja használja azon a hangfelvételen, amely a lemezen hallható. Michael Gira a Swans alapító tagja, zeneszerzője, a dalszövegek túlnyomó részének írója, egyik énekese és gitárosa. Az apja fáradt hangon mondja el ezen a hangfelvételen, hogy miután a glaukóma miatt a jobb szeméről levált a retina, és a bal szemében is elkezdődött egy retina-károsodási folyamat, nem leválás, de nem jut eszébe, hogy a fenébe hívják, tehát, hogy már a bal, a jobbik szeme is roncsolódni kezdett, így már „jogilag vaknak” nevezik. *I am, what they call, legally blind.*

Az intellektus felől is lehet közelíteni ezekhez az átmenetekhez. A fogalmi gondolkodást szinte közhelyszerűen a látás *képességéhez* szokás hasonlítani. A gondolkodásnak, az emberi szellemnek és az érzékeknek az átfedése itt a szóhasználatban is megnyilvánul. A gondolat érzéki aspektusa, a *szemlélet*, mely a fogalomnak már pusztá felfogásához is nélkülözhetetlen. Ha azonban

túlságosan önfeledten és közvetlenül az érzéki látás tanúságára hagyatkozom, az a fogalmi szemlélet világosságát homályosítja el. *Vajon nem kell-e sajnálnunk a vakokat, amiért csak azt tartják szépnek, ami jó? Mennyi csodálatos dolog veszett el számukra! Az egyedüli előny, amely kárpótolja őket a veszteségért, az, hogy fogalmaik vannak a szépről, igaz, hogy kevésbé kiterjedt fogalmaik, de világosabb fogalmaik, mint azoké a tisztánlátó filozófusoké, akik erről igen hosszan értekeztek.* (Denis Diderot, 1749, kiemelések tőlem félkövérrel a továbbiakban is.)

The singer's life is the voice. (Diamanda Galás)

A hanghoz hagyományosan inkább az érzelmet szokás kapcsolni. A tiszta hanghoz, vagy a tiszta hang eszméjéhez olyan érzelem társul, mely objektíve üres. Olyan szenvedély, mely elvesztette szeme elől tárgyát, nem tud és nem is akar beszámolni tárgyról, és már *nem is keresi*. Szemlélet nélküli, vak szenvedély, ennek a szókapcsolatnak a közhelyszerű értelmében is; olyan szenvedély, mely elvesztette szeme elől tárgyát, és már nem is keresi azt, mely *elveszejtésében találja meg* azt, és így tovább. Objektíve teljességgel üres szenvedély, a tárgyra irányuló kamera objektívje a semmibe tekint, a szenvedély szeme a vakfolt, ez a tárgy híján való szenvedély azonban szubjektíve végtelen, az én szempontjából vég nélkül újítja meg magát és kiapadhatatlan, tehát már nem szubjektív, sem az alávetettség, sem a kimondhatóság/uralhatóság értelmében. De az üresség is végtelenség, vagyis végtelen távolságra, nem végtelen *hosszú* távolságra, hanem sohasem áthidalható távolságra van a *fogalmi megragadás* lehetőségétől. Retorikailag és logikailag kell megelőzni, hogy a retorika és a logika nonszensz kérdések felé hajszoljon; ilyen kérdés például, hogy milyen hosszú egy végtelen távolság *fele*, ahogyan arra René Descartes rámutat. Az objektív üresség is végtelenség és a szubjektív telítettség is végtelenség. A két végtelenség, a szubjektív és az objektív azonban számomra, mint létező gondolkodó és beszélő fej és író kéz számára két olyan eltérő aspektust jelöl, amelyek felől tekintve a lehető *legtisztábban* betájolhatom saját beszédemnek a tárgyától és egyben a beszédemet lehetővé tevő instanciától, a hangtól való *távolságát*.

Vagy teljesen összezavarja a fejemet és a mind gyorsabban körmölő kezemet.

A beszéd kritikájával a hangot nem kimondani, ez képtelenség, nem kioltani, ez a másik képtelenség, hanem hagyni, hogy *szóljon*, csukott szemmel hangra

hagyatkozni. A Swans zenekar két balladája a *Soundtracks for the Blind* című lemezükről, a *Helpless Child* és a *The Sound* úgy épül fel, hogy a viszonylag rövid vokális-hangszeres részt követően egy egyszerű többszólamú hangsor repetitív, örvénylő variációjában teljesedik ki. A többszólamú hangsor maga nem változik az ismétlés során, csak a hangzás, a *sound*, a különböző szólamok relatív hangintenzitása és hangszíne. Örvénylő: nem hirtelen váltások által, hanem csak bekövetkezésüket kísérően észlelhető átmenetek révén alakul át a *sound*, az örökkévalóságot tartja meg egy evolúciós folyamatban. Az emberi hang, *voice*, a hangszereknek adja át a helyét, a szavakat, az éneket magába szívja a hang örvénye, de a *The Sound* lezárásában néhány szó erejéig visszatér a hangba az emberi, az énekes kiáltja a vallomást, a vádat és a megalázkodást az anyának, a lehető legegyszerűbb szavakkal. *Mother, I was wrong, you were wrong, I am wrong.* A *Helpless Child* szövege az anya szerepének kiosztásával kezdődik. *Now you be the mother and I'll be your fool, I'll hide myself deep inside your crimson pool.* A gyermek szeretete az anya iránt, a gyermek féltelme az anyától, a gyermek kiszolgáltatottsága az anyának, a gyermek anyagyűlölete a szerelmesek viszonyának is különböző megjelenési formái a Swans dalszövegeiben, ezek megélt szerepek. Az apa-szerep inkább politikai képzetekhez (főként kapitalista-fasisztoid politikai képzetekhez) kapcsolódik. A gyermek a születés után kívül reked, el van zárva az anya belsejétől, ahol a hang szól, a hang a legbelső szobában szól a *The Sound* című dalban. *Closed forever is the door to your room, but inside there lives the sound.* A gyermek kiszolgáltatottságához szégyen és élvezet társul a *Stupid Child* című 1986-os dalban. *I'm your stupid child, I'm your stupid naked child, I'm your stupid helpless child, I am ashamed of what I am, I like the way that feels.* A stupiditás menthetatlenné, meztelenné és kiszolgáltatottá (*helpless*) tesz, a kiszolgáltatott gyermek (*helpless child*) az anyát játszó-megtestesítő szerető bolondja (*fool*) lesz. A szerelmesek a defloráció során a véren keresztül érintkeznek, mint a születő gyermek és a szülő anyja, ez is a *crimson pool*, amely elrejti a férfit, a gyermeket, és erről énekel a másik véglet, a női-anyai, de mégis, a szerelem kettős és halálos kötése folytán ugyancsak gyermekivé váló véglet felől Jarboe, a Swans-páros női fele az ezerkilencszáznyolcvanhetes *Still a Child* című dalban. *I'll cover you in roses, hold your head against my breast, when I dream I'll dream of drowning in a pool of your sweet blood.* A szerelmi aktusban a szüzesség elvesztése újra és újra megismétlődik. A vérrel megpecsételt ígéret megfojt, nem hagy levegőt, a *Blood Promise* című dal szövege ezt festi le újra a férfi szempontjából. *And every breath I stole from you, and I never will see your broken body, and you never have spoken an unclear word, and I'll never betray your blood promise.* A *Still a*

Child refrénje, *I'm still a child, but I'm closer to death*, talán éppen azt a minőségi különbséget adja elő, amellyel a szerelmesek viszonya az anya és gyermek közötti viszonyt keresztül-kasul felforgatja. Akkor is felforgatja a szerelmes viszony az anya-gyermek viszonyt, ha az vérfertőzés révén az anya és a gyermek között működik. Azzal forgatja fel keresztül-kasul, hogy halálos, a halál fenyegetésével és leleplező hatalmával közvetlenül terhes, ahogyan az Énekek Éneke 8,6 Károli-fordításában is szerepel. *Tégy engem mintegy pecsétet a te szívedre, mintegy pecsétet a te karodra, mert erős a szeretet mint a halál, kemény mint a sír a buzgó szerelem, lángjai tűznek lángjai, Úrnak lángjai*. A halál és a szeretet leleplező hatalma korlátlan, és így a sorsé többé nem.

A gyönyörű gyermeket, aki potenciális áldozatként kínálja magát a gyilkosságra, a legkönnyebb és egyszersmind a legnehezebb megölni: a *Beautiful Child* című dal szövege a felszínen a gyermekgyilkosság kísértését mutatja be minimálisra redukált eszközökkel, a militarista, indulószerű zene azonban mintha magát az egyre kétségbeesettebben kiáltó énekest fenyegetné halállal, *ő maga* a gyermek, akit meg akar ölni, az öngyilkosság kísértését erősíti annak a Samuel Beckett-et idéző két sornak a gondolata, mely ellen igazából nincsenek meggyőző külső ellenérvek, ha *az egyetlen dolog, amit sajnálok, hogy valaha egyáltalán megszülettem*, akkor csak én lehetek önmagam Izsákja, a saját értelmetlen áldozatom: de kiüzöm magam a fejből, kiüzöm a kísértést a fejből. *This is my only regret / that I ever was born / this is my sacrifice / get out of my head*. Az öngyilkosság kísértésének aspektusait, a félelmet, a gőgöt, a halálos kétségbeesést, és az élet ellenállásának ezekre következő és ezeket elsöprő elemi erejét *zenei és szellemi* szinten teljesen egyedülálló módon mutatja fel ez a dal. A halál tematizálásának ugyan gazdagnak mondható zenei és szellemi hagyománya van, az öngyilkosságot azonban a megalázó *jellem-* vagy *szellemgyengeség* és az elkárhozás leszűkített és kirekesztő perspektívája felől ítélte meg legtöbbször ez a hagyomány, ezzel, az örültség karanténjába zárva, az öngyilkosság mintha meg is szűnt volna a gondolkodás szintjén reális fenyegetés lenni. Seneca írásaiban valóban elfogulatlanul próbálta végiggondolni ezt az etikai határhelyzetet, mely később *választott végzete* is lett, és ezáltal filozófiai heroizmussá vált, a filozófiai heroizmus viszont ugyancsak távol áll ennek a dalnak a szellemi hangoltságától, itt az öngyilkosság végtelenül vonzó és fenyegető *kísértése*, az önpusztítás pusztá kísértése nem lehet etikai cselekedet, hanem a legerősebb kétségbeesés és halálvágy szülte. A végzet választása valójában nem jelent döntést, a heroizmus nem az emberi, hanem a démoni-mitikus szférába tartozik. Az öngyilkosság a kétségbeesés átmenetei között a legutolsó és a legmagasztosabb:

ez hasonlít a legjobban a szabadsághoz. Megtehetem, tehát meg fogom tenni. *I could kill the child, the beautiful child, I will kill the child, the beautiful child.*

Dennis Nilsen első áldozata egy tizennégy éves homoszexuális fiú volt. Nyakkendőt tekert a nyaka köré, addig fojtotta, amíg a fiú elvesztette az eszméletét, majd megtöltött egy vödört vízzel, abba belenyomta a kábult fejet, és addig tartotta benne, amíg a fiú a tüdőbe belélegzett víztől megfulladt. A vízbefojtást később is többször alkalmazta. *And it's just like breathing, and it's just like breathing water.* A halott testet saját későbbi beszámolója szerint gyönyörűnek találta. Csak kétezerhatban, huszonnyolc évvel a gyilkosság után azonosították az első áldozatát, Stephen Holmes-t. Dennis Nilsen megpróbált *szeretkezni* is a testtel. Beszélt, tévét nézett, együtt fürdött, szeretkezett a halott testekkel, a testek voltak a *társasága* elviselhetetlen magányában. *Mintha az ember szelleme még mindig odabenn lakozna, és a halál bomlása az élet beteljesülése volna,* mondja Dennis Nilsen. *Őrült lennék? Nem érzem magam örülni.* Talán örült vagyok, mondja. A húszéves heroinfüggő Steven Sinclair-t saját elmondása szerint *együttérzésből ölte meg*, hogy véget vessen áldozata nyomorának. Miután nyakkendőjével megfojtotta, észrevette karján a pengevágások nyomait: a férfi nem sokkal azelőtt nyithatta meg a saját ereit. Dennis Nilsen azt mondja, vele, *utolsó halottjával igazán bensőséges kapcsolatban volt*, egynek érezte magát vele, *megcsókolta az arcát és a bőrét. I couldn't stop myself, I know I'd do it again, but I could heal myself, if I could feel your skin, and if I comprehend this moment, I know we'll live again, and if I heal your wound, we'll make love again, and now we're slipping through this new millennium, we should feel sorry for the people, can I kiss your skin?* A testeket idővel feldarabolta, értett a hentesmunkához, mert szakács volt a katonaságnál, és elmondása szerint nem is talált sok különbséget az állati és az emberi test szétbontása között. A darabokat az udvaron *elégette*, a felszelt testrészek lángjait időnként elmondása szerint gyermekek is figyelték. A *Killing for Company* című dal az ezerkilencszázkilencvenötös *The Great Annihilator* című lemezről Dennis Nilsen Michael Gira által elképzelt monológját énekli meg. A cím megegyezik Brian Masters ezerkilencszáznyolcvanötben Dennis Nilsenről írott könyvének címével. Ugyanezen a lemezen a Jarboe által énekelt dal, a *Mother/Father* foglalja össze az erőszak és szerelem egymásba olvadásának, közös megsemmisülésének a gondolatait. *There's a place in space where violence and love collide inside, and solid is wide, and heat is cold, and birth is death, and creation and time are made from destruction, from fucking destruction.* Az űrben van ez a hely, ahol szeretet és erőszak, teremtés és

pusztítás összeér, a Nagy Megsemmisítő kifejezés Stephen Hawking feketelyuk-elméletének arra az aspektusára utal, amit ő később visszavont, Michael Girának viszont éppen azért tetszett, mert az univerzumnak tudatosságot tulajdonított, amely így valódi Szaturnuszként a magába visszaforduló időt saját gyermekeként falja fel, hogy aztán újabb csecsemőuniverzumnak (baby universe) adjon életet. A súlyosan mozgáskorlátozott Stephen Hawking betegségét huszonegy éves korában diagnosztizálták az orvosok, és azt mondták neki, hogy két vagy három éve lehet hátra. Jelenleg, hatvanöt évesen is aktív elméleti fizikus és gondolkodó. És világsztár, természetesen. Az ezerkilencszáznolcvanötös tracheosztómia műtéte óta beszédszintetizátorral kommunikál, végtagjait már nem képes mozgatni. Egy nagyon régi, ezerkilencszáznolcvanhatos elektronikus hangszintetizátort használ, mely amerikai akcentussal beszél, de nem akarja lecserélni, mert, ahogy mondja, már azonosult a hanggal. A beszédszintetizátor hangja már benne szól, ezzel a hanggal álmodik. A belső hangba halála révén visszatérő gyermek nem az öngyilkosság, nem is a gyilkosság kétségbeesésében hal meg. A gyermek, aki meghal, az animus, a lélek, a hallgató és a felzengő lélek örömeiben hal meg, visszafordítja saját filogenezisét, az anyaméhbe tér vissza, már csak az anyai és saját vérkeringésének alacsony, és idegrendszerének magasabb frekvenciáját hallja, és ez páratlan akusztikai halálélmény az anyaméh sötét süketszobájában. Ahogy ez a gyermek meghalt, azt mondják az emberre: felnőtt, de a gyermek nap mint nap feltámad, ha az ember nem hazudja el maga előtt saját gyermekkorát. Ha elhazudja, akkor az élőhalott gyermeket saját átkaként cipeli magával.

Meggyőződése, hogy akik látnak, azokat a szellemük eltéríti és nem képesek sem úgy hallgatni, sem úgy hallani, mint ahogyan én hallgatom és hallok a zenét. Miért van az, hogy amikor dicsérik előttem a zenét, dicséretük szegényesnek és gyengének tetszik? Miért nem bírtam sohasem úgy beszélni róla, mint ahogyan érzek? Miért állok meg beszédem közepén, miközben oly szavakat keresek, amelyekkel lefesthetném élményemet anélkül, hogy megtalálnám őket? Talán még nem találták fel ezeket a szavakat? A zene hatását csak ahhoz a mámorhoz tudnám hasonlítani, melyet akkor érzek, amikor hosszú távollét után anyám karjaiba rohanok, hangom elakad, tagjaim reszketnek, könnyeim megerednek, térdeim roskadoznak, olyan vagyok, mintha meghalnék örömeiben. – idézi fel Denis Diderot de Blacy asszony vak leányának szavait. A gyermek az animus, az állati, érzéki lélek a maga közvetlenségében, lát, hall, szagol, ízlel, tapint, de nem reflektál, a gyermekben azonban ott alszik a szellem, az ébredésre várva. A felébredő szellem megöli a gyermeket, ez az áldozat. A

szellemben a gyermek *haldoklik*, a közvetlenség *haldoklik*, *amíg csak él az ember*, majd újra és újra feltámad. A szellem lassú gyilkos is lehet. És csak *a szellem halálával* lehet valóban, igazán meghalni, amivel az érzéki is végleg megszűnik. Ez a halál siket, néma és vak. *Én azt hiszem, hogy csakis a halálhoz hasonló élethől kiszabadultak tudják fölfogni, mennyire elszigetelt, mennyire a sötétségbe süllyedt és saját tehetetlenségében vergődő az olyan lélek, amelynek nincsen gondolata, hite és reménysege. Lehetetlen szóval elmondani azon börtön elhagyatottságát, vagy a léleknek azt az örömet, amelyet a fogságból kiszabadulva érez.* – írja Dr. Edward Everett Hale-nek ezerkilencszázegykes levelében a siketvak Helen Keller, aki megtanult gondolkodni, írni, beszélni és énekelni. Amikor Helen nyolcévesen az első szót tudja társítani a megfelelő fogalommal, amikor a *water* elsőként jelenti számára a *bőrén* érzékelt tapasztalatot, a végigfolyó vizet, azt a pillanatot visszaemlékezésében *az egyiptomi fogságból való szabaduláshoz* hasonlítja.

Az *Animus* című dal szövegének első része a kihűlt bőrön túli belső házról szól, amely magába nyeli a félelmet és a fájdalmat. *Somewhere, through the frozen fields, somewhere, beneath your pale and tender skin, lies a house, absorbing fear and pain – solar, red, contained – feeding on my dreams. Somewhere cold, inside the optic wire, down where fingers and semen crack and bleed – there I will be, with my arms spread out and broken, waiting for your breath, to animate my veins. We're not alone: all our thoughts are numbered – malignant and cold, animal and hungry. But I will contain all, that ever was or will be, then I'll watch my skin erupt, in a symphony of flames – screaming out your name, screaming out your name...* A hideg, halott érzéki: a bőr, a látóideg a lélegzetre vár, hogy feléledjen, hogy elinduljon a vérkeringés, hogy *a lélegzet animálja a lelket*. A szerelmes csókja, a lélekcsere az animáló lélegzet, az Isten lehelete, mikor az ember orrába leheli az életet, pillanatról pillanatra. És a meleg vértől fellángoló bőr közvetlenül kiáltja ki a nevet. Nem hallható, hanem tapintható hang. Hang a siketeknek. Hang az artikulátlan *üvöltés*, a fájdalom és a szenvedés üvöltése, a sírás, a felszabadult nevetés, a néma mosoly, a félelem sikolya, a kutya vonítása, a vonat zakatolása, a csontok koccanása, egy test tompa puffanása a földön, a varjak káromogása, a tenger moraja. A hang *nem* egy hang; nem is szólamok megkülönböztethető rendje. Nem zaj, a zajokat lehet minor hangoknak nevezni, de itt ez a szóhasználat irreleváns, nem dallam, nem kakofónia és nem harmónia; konszonancia és disszonancia már a hang révén adódnak, nem ének, nem beszéd, és így tovább. *A hang rögeszméje*. Isten nem jelenik meg, *szól*.



We are children, children of God, énekli Jarboe egy ezerkilencszáznolcvanhetes felvételen. A *Children of God* lemezcím egyben egy híres-hírhedt vallási szekta neve is, mely az Egyesült Államokban akkoriban igen népszerű volt. Jarboe a Swans zenekar első korszakában, amikor Michael Gira a koncerteken a hangintenzitás fájdalomküszöbön való lehetséges fokozásával kísérletezett, mely kísérleteket a dolog természetéből fakadóan csak megközelítőleg képesek visszaadni a korai lemezek, a *Filth* és a *Cop*, a hangintenzitás-kísérleteknek leginkább azt az aspektusát adják vissza, amely az intenzív hang/zaj és a csend *merev ellenpontozásában* jelenik meg, tehát ebben az időszakban Jarboe elmondása szerint a zenekar lelkes rajongója volt, aki mindenhova elkísérte őket, és segített is ebben-abbban, hogy aztán hamarosan a zenekar női fele legyen. *Waste is obscene*, üvölti Michael Gira még ekkoriban, és el is tüntet minden felesleget a *színről*. Dallam nincs, csak a lehető legintenzívebb hang. Két dobszerelést használnak, de a korai felvételeken előfordul három is. A következő Joy Division sorok jutottak az eszembe, a *Heart and Soul* című dalból: *beyond all this good is the terror, the grip of a mercenary hand, when savagery turns all good reason, there's no turning back, no last stand*. Mintha ezeket a sorokat *valósítaná meg* a Swans ezeken a felvételeken. A cél a tisztán démoni kifejezése a hangon keresztül. A démoni az, mikor a vak ördögös azt mondja Krisztusnak, *mi közöm neked tevéled*. A démon a sors ügynöke. A sors az élők bűnközössége. A démon által azt üzenik a halottak az élőknek, hogy a halál büntetés. A félelem minden formája démoni. A démoni ikertestvére pedig a lelkiismeret, a megváltott félelem. Szókratész daimónja is a démoni, a belső hang, amely *csak negatívan* jelez. Nem elsősorban a szavak révén mondja ez a színpadon démonként üvöltő ember, Michael Gira, a hang az érzéken keresztül *közvetlenül* mondja, hogy mindez a borzalom, ez a démoni *bennem van, a színpadon üvöltő emberben*, a gonosz nem a média, nem az állam, nem a Sátán, hanem *én*, nincs menekvés. A média, az állam, a Sátán rajtam keresztül, rajtad keresztül, rajtuk keresztül gonosz. Diamanda Galás ezerkilencszáznolcvankettes *Litanies of Satan* című lemeze viszi színre akusztikailag és szellemileg hasonló intenzitással a démonit Charles Baudelaire nyomán. A lemezt hallgatva és belül megvalósítva ugyancsak *valódi* ördögűzés történhet, nem babonás bálványimádó szemfényvesztés, vagy lelkiismeret-altató moralizálás.

Az ezerkilencszáznolcvanhatos *Greed* és a *Holy Money* idején Jarboe már vokálozott és billentyűzött, de a Swans-Jarboe kapcsolat egyik csúcspontja az ezerkilencszáznolcvanhetes *Children of God* lemez, és az ezzel párhuzamos

World of Skin-párlemez. A hang jellemzői közül itt már nem a hangintenzitás variálása áll a középpontban, vele egyenrangúvá válik a hang*magasság*, másrészt az *időtartam* aspektusa. És a dallam is ezeken a lemezeken lesz a zene integráns része. A tartamról most csak annyit, hogy a repetíció az egyik jellemző, amely a kezdetektől a végig jelen van a Swans zenéjében, az időben előrehaladva azonban ez a jellemző egyre veszít merevségéből, de nem szigorúságából, és a többszólamú variációk felé, másrészt egy statikus hangkollázs-struktúra felé halad. Főként az utóbbi törekvés a Body Lovers gyönyörű lemezét eredményezi majd a Swans után.

A statikusság a másik konstans jellemző, a Swans-lemezeken hallható zenében nincsenek hirtelen tempóváltások. Jarboe éneklése a korai időszakban elsősorban a gospelből és a spirituáléből táplálkozik, de éppen az a leginkább invenciózus benne, hogy nagyon széles a hangszín-, karakter- és stílusrepertoárja. Jarboe szülei FBI-ügynökök voltak, és Jarboe elmondja egy beszélgetés során, hogy apjának állandóan meg kellett változtatni a külsejét és sokszor viselkedését is, és ennek révén ő már gyermekként megtanulta, hogyan mutassa meg *saját* személyiségének és hangjának egymástól eltérő aspektusait. A Swans-projekt előtt elmondása szerint többek között prostituáltként is dolgozott. Ezeket az alakváltásait, saját alkatából fakadóan, sosem viszi a paródia/önparódia felé, mint például Tom Waits vagy egészen másképpen a fiatal David Bowie. Jarboe szerepei között jóval erősebb és élesebb a skizoid hasadás, a szerepváltások veszélyesebbnek tűnnek. *Jarboe*-val együtt érkezik meg igazán a *dallam* a Swans zenéjébe. A *Children of God* idején még ebből az a legszembeütőbb, hogy Jarboe *tiszta* hangokat képes énekelni, és ez az úgynevezett könnyűzenében nemhogy nem magától értetődő, hanem *kifejezetten ritka*, főleg a nőknél, akiknél a nagyobb frekvenciakülönbségek révén még *szembeütőbb a hamis* hang. Éppen ez a részben természetes, részben képzés révén elsajátított adottsága, vagyis az, hogy Jarboe a szó *klasszikus* értelmében *énekes*, ez teszi lehetővé Michael Gira számára, hogy a rögzítés révén *több szólamban* használja *ugyanazt az emberi hangot*, tehát Jarboe hangja a rögzített sávok keverése után egyidejűleg több szólamban, több irányból hallatszik, és ez időnként kóruszerű benyomást kelt, máskor pedig a középkori vokális zene ellenpontos többszólamúságát idézi. .

Ligeti György mondja azt Johannes Ockeghem tizenötödik századi németalföldi zeneszerző vokális műveiről, hogy azokban *csúcspont nélküli ellenpont-folyamatok* történnek, és ez egyrészt statikus, örökkévalóságot idéző élményt ad,

másrészt egy vég nélküli folyamatosságot, időtlenséget. *Okeghem ma is jobban érdekel, mint Palestrina, azáltal, hogy zenéjében nincsenek tetőpontok. Mikor az egyik szólam elér egy látszólagos tetőpontot, a másik már meg is szünteti azt – mint mikor a tengeren az egyik hullám átcsap a másikon. Ez az állandó okeghemi folyamatosság, ez a fejlődés nélküli kontinuitás, ez is az egyik kiindulópontja a szövevénygondolkodásnak.* – mondja egy ezerkilencszázhetvenkilences beszélgetés során Ligeti György Várnai Péternek. A *Swans Sex, God, Sex* című dalának második felében Jarboe párhuzamos hangjai látszólagos tetőpontok során haladnak végig, minden újabb tetőpont az előzőt, vagy akár a vele egyidejű másik szólamot relativizálja, a dallamszövevény egyszerűbb mintázatot mutat, mint Ockeghem *Kyrie*-jében, akusztikailag és szellemileg azonban egynemű élményt jelentenek, Michael Gira pedig egy önjelölt prédikátor hangján mond fel a másik sávon egy olyan szöveget, mely egy részletezett *Kyrie eleison* textusnak feleltethető meg. *And I will pray for you to forgive me now, I will go down to the centre of the earth, and I will curl up in flames, and I will beg you Lord, take me in your cruel arms, take me down home.* A szöveg jelentésének lefelé tartó tendenciáját, mely így kezdődik: *I will go down low, and I will pray to you, down as low as I can go*, Jarboe megsokszorozott szólamai ellenpontozzák párhuzamos *emelkedéseikkel*. És Jarboe megsokszorozott hangjának magába szövődő folyamatosságát is ellenpontozza a hangszerek, főleg a dob monoton szaggatottsága. Az örökkévalóság felé terel a dal hallgatása, a pokol mélyére és a mennyország egylényegű angyalkarához.

A mennyország félelmetes és borzalmas, fenséges. *It's all right, we're in heaven, this is heaven, we're in heaven, our bodies broken, the earth is moving, our bodies breathing, our blood is moving, it's all right, we're in heaven*, hallatszik Michael Gira üvöltése ugyancsak több szólamban a *Greed-en* a *Heaven* című dalban, mely a feltámadt holtak üvöltése; ez a dal technikailag nem mutat sok hasonlóságot Ligeti György *Lux aeterna*-jával, de hangulatában a Swans-dallal egynemű túlvilág-élményt ad az, ahogy a Ligeti-műben a kar a kétségbeesést egyre fokozva a *lux aeterna luceat eis* textusát végtelenül hosszan kitartott, egymásba szövődő magánhangzókkal énekli. A hallgatóra fizikai-akusztikai-szellemi börtönként zárul a mennyország, ahonnan nincs menekvés, a hanghatás minden lehetséges félelmet megpróbál modellezni. *Hogy tényleg ne kelljen félni. Vagy így is lehetne mondani: biztosan meghalunk, de amíg élünk, mégis azt hisszük, hogy örökké élünk.* – mondja Ligeti György a már idézett beszélgetésben a saját Requieméről.

A hang nem szép. Hortobágyi László mondja azt Bach *c-moll passacaglia*-ja kapcsán, hogy a klasszikusan szépnek elgondolt barokk orgonamű is felmutat a hangszer lehetőségei révén olyan fekvéseket és diszpozíciókat, amelyek nem gyönyörű zenére, sokkal inkább fájdalmas üvöltésre emlékeztetnek. A fájdalom és a szépség vagy gyönyör fogalmainak összekapcsolása a manapság leginkább normatív, merőben átpszychologizált esztétikai fogalomhasználat rálátása felől tekintve *perverzió*vá „mazochizmussá” válik. Ez többek között azt a hamis evidenciát sugallja, mely szerint a szépnek bármilyen lényegi köze lehetne a kellemeshez. Így a szép az úgynevezett klasszikus esztétika ma is uralkodó szó- és fogalomhasználat miatt valóban túlháziasított kifejezésnek tűnik a *passacaglia* esetében; inkább a fenséges, a *sub-limus* és *hypsos* magasságot, emelkedést és mélységet, alászállást egyként sugalló kettős fogalma illik rá; a *képzelo*erő fenséges kudarca. A fenséges terminus viszont mindig bekapcsol morális asszociációkat, tehát ezért mégis elvetendő. A *passacaglia* vagy *A fuga művészet*ének hallgatása ellehetetleníti a polgári, pszichológiai esztétika távolságtartó gyönyörködését. A kellemesség minden lehetőségét határozott mozdulattal tolják el maguktól. Esetleg lehet gyönyörködni a partitúrát tanulmányozva; engem ebben megakadályoz zenei dilettantizmusom. A *passacaglia* hallgatása inkább mondható úgynevezett halálközeli tapasztalatnak, és kétségkívül ennek is megvan a maga gyönyöre, de ha a hallgató a gyönyört keresve próbálja ezt a zenét hallgatni, akkor pórul jár, ez ilyen paradox viszony, mikor az ész becsapja önmagát; a befogadást tekintve *nem a gyönyör a meghatározó*; halálközeli tapasztalat, elemi erejű örökkévalóság-vágy, elemi erejű *halál*vágy rezonál a *passacaglia* hallgatására. A *halál* szó kicserélhető, ez esetben én ezzel fedtem be a végtelen nyelvi és fogalmi örvényt.

Lehotka Gábor orgonista írja a következőt a *c-moll passacaglia*-ról: *Számomra a mű minden előadása új feladatnak tűnik, mert a sokrétű zenei anyag megszólaltatását soha nem tudom véglegesnek tekinteni. Az utolsó, 21. variáció valójában fuga, melyben a főtéma nyugodt dallamához egy energikus második téma párosul, majd a többszólamúvá váló zenei anyagban megjelenik egy gyorsan mozgó motívumsor, mely a két témát állandóan körülírja. E három zenei anyaggal Bach páratlan fokozást ér el, s talán ez az oka annak, hogy nem is komponált több passacagliát orgonára. A Helpless Child című bő negyedórás, a passacagliahoz hasonló időtartamú dal vokális-gitáros részét követő variációkban nem bonyolult harmóniai és kontrapunktikus viszonyok adják a struktúrát. Itt a zaj és a hang közötti viszony hoz létre egyedülálló zenei*

halálélményt, és talán ez az oka annak, hogy Michael Gira ezután nem írt hasonló felépítésű dalt. *Swans are Dead*, a Swans halott, ez a címe az életművet lezáró, dupla élő koncertlemezüknek. A legenda szerint az egyébként egész életében néma madár, a hatyú halála előtt gyönyörű dalra fakad, ez a hatyúdál.

Az elektronikus és akusztikus gitár a *Helpless Child* instrumentális részében egy akkordot játszik, amely különböző szakaszokban különböző intenzitással és hangmagassággal lép be, a dobszerelésen az alacsonyabb hangmagasságú, puhább hangzású tamok hozzák az egyszerű, négynegyedes, majd háromnegyedbe váltó, nagyon lassan gyorsuló tempójú ritmust, mely így *a zene meleg vért áramoltató szívritmusa*, nem a korai dalok szigorú, merev tempójú mechanikus pergődob-ütéseinek hideg staccatoja, a fő dallamtémát az elektronikus orgona adja. A hang-zaj ellentét egyik véglete az egyszerű billentyűtéma, a másik pedig a sűrűsödő cintányér-ütések és kásásodó gitárhangzások crescendói. A zaj *könyörög, hogy hangként megszülethessen*. Nem tudom megmondani, hogy a dallam és a zaj közös halálából születik-e valami, mindenesetre ez *a halál éppen elég öröm*.

Az ezerkilencszázkilencvenötös *Die Tür Ist Zu* című nagylemez terjedelmű EP-n a dal német nyelvű változatát, a *Hilflos Kind*-et a *Ligeti's Breath* című kompozíció vezeti fel. Ligeti György *lélegzete* egy sűrű erdőn keresztülszivítő szél; a hang- és hangzásfolyamatok a torzított gitár és az ipari hangeffektusok után az orgonán és az *egynemű kísértetkóruson* keresztül, az egybeolvadó cintányér-crescendók révén a zaj felé tágnak, vagy szűkülnek, míg ki nem érnek a *Hilflos Kind* első hangjaival a tisztásra. Ligeti György *légzése* kétezerhatban állt le.

Jegyzet:

* Az írás első változata 2006 és 2007 fordulóján született – akkor tíz éve volt annak, hogy a Swans zenekar megszüntette működését. A publikálás apropóját ezúttal, 2010-ben Michael Gira néhány hónappal ezelőtti közleménye adja, mely szerint újraindul a Swans-projekt. Az alcímet az örömteli ironia miatt hagytam változatlanul.

ORCSIK ROLAND

A VERS ZÁRT TERE

– DOMONKOS ISTVÁN BRANKO MILJKOVIĆOT FORDÍT –

„Hunyd be a szemed és tapogatózz...”¹

A Symposium-melléklet szerkesztősége két alkalommal szentelt figyelmet a niši születésű szerb költő, Branko Miljković költészetének. Ha összehasonlítjuk a többi délszláv szerzővel, akkor Miljković azok közé tartozott, akik a melléklet megjelentetésének rövid időtartama alatt ('61-'63) megkülönböztetett figyelmet kaptak a többi délszláv szerzőhöz képest. Az első közlés az 1962. január 11-i számban, a második ugyanebben az évben, február 8-án látott napvilágot. Először csak egy költeményt, utána már kettőt fordított le Domonkos István. A közlés apropója a szerb költő 1961. február 12-i halálának (feltehetően öngyilkosságának) első évfordulója. Ugyanakkor a melléklet szerkesztősége második alkalommal nemcsak versfordításokkal, hanem külön blokkal emlékezett meg a második világháború utáni szerb költészet egyik meghatározó szerzőjéről. Bányai János ez alkalomból összefoglaló esszét írt Miljković költészetéről *A szó: tűz* címmel, a következő oldalon pedig egy Mihajlo Blečić által készített interjú olvasható a szerb költővel. A melléklet szerkesztősége a blokknak *Utolsó könyörgés a halottakért* címet adta. Miljković fontosságát a fiatal symposionisták számára az is jelzi, hogy Bányai később a Symposium-mellékletet bemutató *Kontrapunkt* antológiában újraközli az esszéjét, a címváltoztatásból az is kiderül, hogy Bányai írása valójában a szerb költő 1960-as, utolsóelőtti *Vatra i ništa* [Tűz és semmi] c. kötetének kritikája.²

Koncz Miljkovića

A Symposium-mozgalomhoz (Bosnyák István terminusa) távolról kapcsolódó Koncz István számára is jelentős költő volt Branko Miljković, erre utal a szerző *A halott Miljković idézése* című költeménye az 1969-es *Átértékelés* c. kötetéből.³ Koncz első könyvét négy évvel Domonkos István *Rátka* és Tolnai Ottó *Homorú versek* c. első kötetei után adta ki. Ám mindkettőjükénél jóval korábban kezdett

hagyománytörő költeményeket publikálni. Azt is mondhatnánk, hogy a magyar lírában talán nála jelentkezik először az a „nyelvi fordulat”, amit később Tandorihoz és Petrihez, illetve a Vajdaságban Tolnaihoz és Domonkoshoz köt az irodalomtörténet.⁴ Akárcsak a symposionista költőket, Konczot is megérintették a kortársi délszláv irodalmi mozgások. Azonban míg Tolnainak és Domonkosnak elsősorban Miloš Crnjanski, Miroslav Krleža, Radomir Konstantinović, Antun Šoljan, Ivan Slamnig, Tomaž Šalamun stb. szolgált inspiratív forrásul, addig Koncznál úgy tűnik elsősorban a neoszimbolista szerb Branko Miljković és a szimbolista, illetve avantgárd horvát Tin Ujević tekinthetők szellemi gerjesztőnek. Verseket is szentelt az említetteknek. Poétikailag talán leginkább Miljković hermetikus verselképzelése izgatta (azzal, hogy tovább is lépett a szerb költői nyelvbe, illetve a költői szóba mint fenomenbe vetett hitén). Miljković a francia, mallarméi szimbolizmust, illetve a Valéry-féle neoszimbolizmust gondolta tovább. A *Nerazumljivost poezije [A költészet érthetetlensége]* c. esszéjében arról ír, hogy: „Mivelhogy, amint azt Cassou mondja, a lineáris megértése eltűnt az életünkől, az egész folytonosságának formaeszményét el kellett vetni. Amennyiben a linearitás az, amely létrehozza a formát, akkor a klasszikus értelemben vett forma többé nincsen. A költészet szabad és diszkontinuitás formái felé fordult.”⁵ Ebből következik, hogy Miljković – Valéryhez hasonlóan – nem a mimetikus valóságbrázolást, hanem a költészet mibenlétét, a nyelv és a gondolat viszonyát kutatta a műveiben. Miljković ezt a hagyományos szimbolista és neoszimbolista, illetve az avantgárd, s ezen belül is elsősorban a szürrealista költészeti formák és megszólalási módok kísérletezésével hajtotta végre. Koncz költeményei jobban eltávolodnak a hagyományos formáktól és verses beszédmódoktól, ám verseinek hermetizmusa, „megszakítottsága”⁶ párhuzamba állítható a miljkovići elképzelésekkel, amely párhuzam kimutatható az avantgárd és a neoavantgárd poétikák iránt erőteljesen vonzódó Tolnai Ottó és Domonkos István költészetében is. E szerzők korai művei néha valóban nehezen megközelíthetőek, nem adják olcsón és könnyen magukat. Miljković ezt a hermetikusságot – többek között – Paul Valéry gondolati lírájának mintájára alkotta meg.

Miljković Valéryje

James Lawler szerint Valérynél „[...] a gondolat a forma kérdése volt, és ezért a figyelmét annak különféle módozataira, s nem a tartalom vizsgálatára

fordította.”⁷ És éppen ez különböztette meg Mallarmétól, aki a „műalkotásban” látta a mentális folyamatok végét.⁸ Bányai az említett Miljković-esszéjében a következőt állítja a gondolat, a kép és a forma kapcsán: „Miljković a dolgokat mint a gondolat szenzációját értelmezi: a gránitkőnek már önmagában is határozott formája van, amorf testének olyan jelentősége, mely, ha pusztán csak érdeklődéssel nézzük, hangulatot teremt. Ez a hangulat azonban merőleges Miljković költészetének képeire. Az a szigorúság, mellyel Miljković ezeket a képeket megformálta, nem tűrhet meg semmi véletlent: tehát a forma tökéletességét követi.”⁹ Az esszé további részében Bányai a szimbolizmus tagadását emeli ki, ám mintha megfedkezne a szürrealizmussal való kapcsolat kidomborításáról, talán azért, mert az avantgárd hagyománytörés gondolatába nem fért be a tradicionális, pontosabban a szimbolista formatökély ideájának koncepciója. Ilyen szempontból a fiatal Bányai nem foglalkozik talán kellő mértékben Miljković poétikájának szimbolista, neoszimbolista és szürrealista vonásaival, inkább az autonóm költői nyelv kidolgozásának módozataira figyel, ám ennek bonyolult poétikai összetevőire kevesebb figyelmet fordít. A szürrealizmus és a hagyományos versesformák közti kapcsolatot Jelena Novaković a következőképpen értelmezi Miljkovićnél: „A szürrealista irracionalista alapvetéseket Miljković lényegében egy racionális esztétika funkciói szerint alkalmazza, előnyben részesítve az inspiráció és a spontán alkotás fölötti munkát, a költői érthetlenséget szimbolista érvekkel védelmezi, amelynek okait magában a nyelvben és annak erőtlenségében látja, mert az képtelen kimerítően kifejezni a gondolatok és érzések túl gazdag világát.”¹⁰ Bányai megállapítását a következő módon egészíthetjük ki: a gondolat, s nem a szimbolista verstan formatökélye az, amely kordában tartja a szürrealista spontaneitást és asszociációs áradást.

Miljković versműhelye

A szerb irodalomtörténet a legtöbbször a paradoxont és a metaforikusságot, illetve a hermetikusságot emeli ki Miljković poétikájában. Ez összefügg a szerző nyelvkritikai tevékenységével, miszerint: „A nyelv ereje kizárólag a gyakorlatias jelentésében rejlik. A költői beszédben ez az erő elfojtott és láthatatlan, s ezzel együtt át van alakítva. A nyelv többé nem a jelentésére hivatkozik, hanem arra az érvényességre, amit a költő nyújt számára. [...] A költői érthetlenség nyelvi okai a kortárs költői szó azon vágyán alapulnak, hogy az meghaladja és

megszüntesse az ontos – logos dualizmusát, és hogy szóvá – lénné – alkotássá váljon.”¹¹ Miljković esszenciálisan gondolkodik a költészet mibenlétéről, számára a költői szó a mimetikus valóságábrázolás tagadásán alapul, a nyilvánvaló és a hasznosság-elven működő jelentések meghaladásán. Ez a megközelítés kísértetiesen hasonlít a Miljković által is olyannyira kedvelt Maurice Blanchot filozófiájára. Blanchot a következőt állítja a mallarméi „költői beszéd” kapcsán: „A költői beszéd a létezők hallgatását fejezi ki. De hogyan történik ez? A létezők hallgatnak, de akkor a lét szeretne újra beszéddé válni, s a beszéd létezni akar. A költői beszéd már nem egy adott ember beszéde: senki nem beszél benne, és az, ami beszél, senki; olyan ez, mintha egyedül a beszéd beszélne önmagát.”¹² Azzal, hogy Blanchot – Miljkovićhoz képest – világosabban kidomborítja, illetve problémaként kezeli a mű „léte” vonatkozó elképzeléseit: „A nyelv e hatalmas konstrukcióját, e szerkezetet, melynek kiszámíthatósága ki akarja zárni a véletlent, s mely kizárólag önmagától létezik és önmagán nyugszik, műnek és létnek nevezzük, csak hogy ebben az értelemben egyiknek sem felel meg.”¹³ A végső meghatározás híján a hiány fogalmára összpontosítja a mű létének a természetét: „Csak hogy a szavak – mivel képesek arra, hogy a dolgokat hiányuk kellős közepén »keltsék« életre – e hiány uraiként arra is képesek, hogy ebben eltüntessék önmagukat is, hogy csodás módon hiánnyá váljanak annak a mindennek a kellős közepén, amit létrehozna, amit önmaguk felszámolásával kinyilvánítanak, önmagukat szüntelenül rombolva örökösen megvalósítanak [...]”¹⁴ Miljković nézeti kísértetiesen emlékeztetnek Blanchot elgondolásaira, a szerb szerző számára a költészet „negatív ontológia”: „[...] a költészet a dolgok eltűnésének tudata. Vagy pontosabban a költészet a hiányzó realitás érzetét hozza létre. A költészet által létrehozott érzés az üresség érzete. A meghatározás, hogy a költészet negatív ontológia, önellentmondásos, ám nem lehetetlen.”¹⁵

Mindez hogyan valósul meg Miljković költeményeiben és a fordításokban? Novica Petković „poétémáknak” nevezi Miljković költeményeiben azokat a szövegrészeket, amelyek megbontják a lineáris versbeszédet, a mű klasszikus homogenitásának eszményét, teret adván ezzel a gondolatiság és a líraiság ötvözetének: „Nem átmenetekkel él, az egyikből a másikba, közelítve ahhoz, ami közös az elemekben, hanem megtartott különbségekkel köti össze őket, amelyeket könnyen észlelhetünk a szöveg szintjén. A gondolatiságot úgy vezeti a versbe, mint szöveget a szövegbe.”¹⁶ A mérleg ezzel a gondolatiság felé billen, a vers – Valéry felfogásához hasonlóan – a „gondolat” megtestesítőjévé válik: „[...] a költészet ezáltal a gondolatiságig

emelkedik, amelynek ő maga a tárgya.”¹⁷ A gondolatiságot az önreflexivitás foka határozza meg a versben. Ugyanakkor Miljković szerint: „A költészet nem a gondolat gondolata, nem is a gondolat megverselése, hanem a verselés gondolatisága.”¹⁸ Ezt az elsőre homályos és nehezen fordítható mondatot a vers poétikai sajátosságaira vezethetjük vissza. Miljković számára a vers önálló entitás, hermetikus tér, már-már fenomenológiai kategória: „A vers nem élet, nem is a költő élete, hanem párhuzamos az élettel. [...] Önmagát hozza létre, belül rendeződik át, saját vérkeringésével táplálkozik, megakadályozza, hogy bármi is belé kerüljön és elvegye a leheletét. Védett az idő korróziójától. Kívül fosszilis, belül élő organizmus.”¹⁹ Miljković vers-felfogása párhuzamba hozható a platóni idea-tannal: a vers egy olyan abszolútum, melynek nincs, lehetetlen a tökéletes megtestesülése. Ezzel függnek össze a szerző következő sorai: „Nem félek attól az állítástól, hogy a forma megsejtése megelőzi a verset: itt a ritmus, kihallatszanak bizonyos rímek, itt az ötlet [O. R. kiemelése], ám még nincsenek szavak. Tehát a vers nem a szavakkal kezdődik, akárcsak a gondolat, az a szavakkal végződik. A vers valóban nyelv, de csak miután leíródik. De ki tudja, nem akkor szűnik-e meg versnek lenni, hogy szöveggé váljon. Amennyiben az írásunk önmagunkból fakad és teljesen a miénk, akkor a vers alkotása ténylegesen a megfelelő forma előkészítésére és kidolgozására vezethető vissza, mert minden más már létezik.”²⁰ Azért emeltem ki félkövérrel az idézetben az „ötlet” szót, mert a szerb „ideja” szónak az ötleten túl más konnotációja is lehetséges: idea, eszmény, alapgondolat stb. Ez pedig aláhúzza Miljković elképzelését az ideális vers kapcsán. Hasonló versvéleménye a fiatal Domonkosnak is van, amikor a verset, illetve annak „ideáját”, fogalmát „fetisizálja”: „A vers totális: önmagát, értelmét veszi el, ha elemezzük; magyarázni annyi, mint megsemmisíteni. A vers elemzése rombolás, mert a vers tő, melyben halként csak jelenlétet lehet; szem: fényállását kormoddal csak csökkenheted.”²¹ Amennyiben a fordítást az értelmezői munka egy speciális válfajának tekintjük, akkor Domonkos felfogása szerint a fordítással elvész a mű eredeti értelme. Kérdés, hogy az eredeti szövegnek hány értelme van? A fordításelmélet francia teoretikusa, a Biblia-fordító Henri Meschonnic Szent Ágoston mára közhelyessé vált megállapítására hivatkozik, miszerint fordítani lehetetlen. Ám, amennyiben az olvasás a fordításhoz hasonlóan szintűgy az értelmezés függvényében zajlik, kérdésessé válik, lehet-e ártatlanul olvasni? A dekonstrukciós nyelvkritika óta közhelyszámba megy az olvasói naivitás nemcsak hangoztatása, de a tagadása is. Ezzel összefüggésben állítja Meschonnic a következőt: „[...] sem az olvasónak, sem a fordítónak nincs közvetlen hozzáférése a szöveghez. Elfelejtik, hogy senki nem fér hozzá közvetlenül a

nyelvhez, csupán a nyelvről kialakított és meghatározott elképzeléseink keresztül.”²²

Bármennyire is úgy tűnik elsőre, Miljković és Domonkos vers-felfogása nem különbözik annyira a dekonstrukciós nyelvkritikáétól. Eszerint amit elérhetünk fordítás vagy olvasás során, az nem az eredeti vers, hanem pusztán annak értelmezése. Viszont a dekonstrukciótól való különbség abban áll, hogy Miljković és Domonkos – Benjaminhoz hasonlóan²³ – feltételeznek egy tiszta, a költészet által megsejthető állapotot, amelyből a vers születik, de attól eltávolodván, a nyelvi „testöltés” során be is mocskolódik. Ezek után figyeljük meg, hogyan semmisíti meg (és alkotja újra) a fordítás általi értelmezéssel Domonkos a Miljković-költeményeket. Kérdés, mennyire sikerült megőriznie az imént vázolt miljković-i líra hermetizmusát, metaforikusságát, „poétémai” sajátosságait, paradoxonait.

Domonkos Miljković-maszka

I.

Annak ellenére, hogy még nem jelent meg magyar nyelvű Miljković-kötet, a szerb szerző magyar nyelvű műfordítás-története gazdagnak mondható. Több költő, műfordító próbálkozott meg költeményeinek magyar nyelvű átültetésével. Nem egy antológiában olvashatóak a művei, időrendben haladva az első az 1963-as *Jugoszláviai költők antológiájában* című könyvben jelentek meg.²⁴ Majd a *Napjaink éneke. A modern jugoszláv költészet antológiája* két kötetes összeállításban (első kötet: 1965, második kötet: 1967).²⁵ A *Csillagpor* című versgyűjteményben, mely Csuka Zoltán, a délszláv irodalom egyik legtermékenyebb magyar műfordítója tolmácsolásainak válogatását mutatja be.²⁶ Majd Fehér Ferenc a *Találkozások*²⁷ című '80-as, illetve Ács Károly '85-ös munkáival találkozni a *Kiásott kard*²⁸ című antológiákban. Úgy tűnik, Miljković költészete ma is kihívást jelent a műfordítók számára, nemrég éppen Radics Viktória műfordításai nyújtottak ízelítőt a *Beszélő* folyóiratban.²⁹

Ám térjünk vissza a *Symposion-melléklet* Miljković-blokkjához, Domonkos versfordításaihoz, melyek mindenképpen az első között foglalnak helyet, s a blokkal együtt időben reagáltak le a modern szerb költészet egyik legmarkánsabb jelenségére.

Domonkos első fordítása a *Symposion-melléklet* 1961/január 11-es számában jelent meg. A szerb prózavers eredetileg a költő *Vatra i ništa* [Tűz és semmi,

1960] című kötetében látott napvilágot. Már a „prózavers” műfaja Baudelaier, Rimbaud, illetve Valéry munkáit idézi. Miljković művének címe: *O anđelu na zidu*, s az *Ariljski anđeo* ciklusban található, mely a Szt. Ahilijének szentelt, XIII. századi szerb kolostor freskójára utal. A prózavers a koltosori ferskó ekphrasisaként olvasható. Ugyanakkor a költemény nemcsak a szerb kultúrkinccsel, hanem Paul Valéry halála előtt befejezett, 1945-ös *Angyal* (L'Ange) című prózaversével is összefüggésbe hozható. A két mű közti alapvető különbség abban áll, hogy Miljković darabja, mint azt már említettük, ekphrasis, így nemcsak a szemlélről, hanem a szemlélőre is reflektál, s e módon közvetlenebbül utal az észlelés, a befogadás és a nyelv képi erejének a problémájára. Valéryéhez képest, Miljković műve nyíltabban reflektál arra, amit Gottfried Boehm mond az ekphrasis kapcsán: „Mint retorikai szakág vagy irodalmi műfaj, az ekphrasisz a nyelv képi erejéről, képelbeszélő képességéről tanúskodik.”³⁰ Boehmnél ez a képelbeszélő képesség kétségessé válik.³¹ Miljkovićnál is felmerül ez a probléma: a hagyományos képteológia által megalkotott freskó szürreális színezetet kap, kérdésessé válik, mi az az öskép, amit lírai alany szemlél, s nem válik-e a képbefogadás módja maga is alkotássá.

Amennyiben Miljković művét a szerb művelődés hagyománya felől nézzük, akkor az ikonnal kapcsolatos képteológia kérdése is felmerülhet. Lepahin Valerij szerint: „A szakrális esemény időn kívüliségét, örök értelmét az ikon a térvizonyok sajátos megszerkesztésével fejezi ki. [...] Az ikonfestőt nem köti a háromdimenziós fizikai tér törvényszerűségeinek és az esztétika által megszabott arányoknak az ábrázolása az emberi alakok, az épületek, a növények stb. megfestésekor. Az ikonfestő »átalakítja«, »átformálja« a teret annak megfelelően, mit kíván tőle az ikon és a szöveg szemantikája.”³² A szöveg szemantikája az ikonfestés „hogyanját” határozza meg. Miljković esetében e hagyományos téridő átalakítása a prózavers szürreális látásmódjával rokonítható. Dupla fordítás figyelhető meg a szöveg és az ikon kapcsolatában: először a szent, biblikus szöveg (verbális ikon) lesz vizuális ikonná, majd ezt fordítják vissza nyelvi síkra. A művészi alkotás s ezáltal a kép nyelvi szintre történő fordítása a profanizáció folyamataként értelmezhető. Az ikonológia ezt „metaszemantikai” szintnek nevezi. Lepahin szerint itt az a kérdés, hogyan hatott egy adott ikon a róla író szerzőre. Ugyanakkor a „szerző” helyett talán izgalmasabb lenne megfigyelni a visszafordíthatóság lehetőségeit. A kérdés és vele a vizsgálat tehát így módosul: miként lesz a vizuális ikon költői tárggyá? Amint már említettem, az ikon és Miljković művei közti párhuzamot a hagyományos téridő koordináták megváltoztatása teszi lehetővé. Ám, míg ikonológiában ezt a metamorfózist egy kanonikus, szakrálisnak tartott szöveg határozza meg, addig Miljkovićnál a

szürrealista, asszociatív költői logika formálja át a hétköznapi világ törvényszerűségeit. Boehm a képelírást akkor tartja sikeresnek, ha „láthatóvá teszi a láthatatlant, szem elé tárja, megmutatja azt.”³³ Miután Miljkovićnál, az ikonokhoz hasonlóan, felborul a hagyományos téridő, láthatóvá válik az a dimenzió, ahol a tér és az idő asszociatív módon észlelhető. Miljković műve e módon provokálja az olvasás „kronológiai illúzióját” (Roland Barthes).

Miloslav Šutić szerint Valéry angyal-archetípusa individuális jelleget ölt: „[...] ennek az archetípusnak az alapjain jelenik meg a teljes világ felett lebegő, mindentudó szellem parabolája, illetve a dramatikus harc az értelem és az érzelem, a létezés és a tudás, a valami és a minden, a tudomány és a megértés között. Ám itt is, ahol az első pillantásra az angyal vallásos ősmintája a mitológiai Nárciszéval kapcsolódik össze, a költőnek ez csak arra szolgál, hogy megfogalmazza a saját szellemi, alkotói és erkölcsi kétségeit. Az ősminta állandósult elemei, a keresztény ikonográfia, az angyal isteni-emberi kettősége, döntően befolyásolják és követik a költő asszociációit.”³⁴ Hasonló eredményekre jut Šutić Miljković prózaversének értelmezésekor, azzal, hogy kiemeli a szerb szerző tagadó attitűdjét is: „Miljković tehát hű marad a mitológiához és a valláshoz, ám egyidőben kimutatja a saját mitológiaellenes, illetve vallásellenes álláspontját.”³⁵ Mindebből az következik, hogy Miljkovićnak a szerb pravoszláv angeológia pusztán kiindulási pont, amely a lírai alany paradoxitását definiálja: sohasem tapasztalható meg a maga teljességében.

A szerb eredeti cím: *O anđelu na zidu*, vagyis 'A fali angyalról / A falon lévő angyalról'. Ezzel szemben Domonkos már a címen változat: *Falra festett angyal*. Miljković nem leplezi le a címben, hogy pusztán festett jelenségről van szó, hanem az archetípust (angyal) azonosítja a tartalmával, a jelöltet a jellel (és később a műben a jelölővel). Domonkos megoldása felfokozta a líraiságot a címben lévő alliterációval. A szó szerinti fordítás valóban szerencsétlenebbül hangzik, Domonkos megoldása ennél költőibb. Miljković címe előrevetíti, hogy valaki valamiről szól majd, ezzel szemben Domonkos címe egyszerűbb, csak a látványt jeleníti meg, a szemlélő és a szemlélt viszonyára való reflektálás hiányzik. Ám a veszteség ellenére Domonkos megoldása gazdagabb egy lehetőséggel: a falra festett angyal a „ne fessd az ördögöt a falra” szólással függ össze. Vagyis a falra festett angyal annak jelenlétét érzékelteti, amiről szó van, akkor is, ha Miljković verse az ellentmondásra játszik rá: a metafizika megidézésével annak hiányával, pontosabban nyomaival szembesülünk. További különbség észlelhető a cím ritmikájában: az eredeti két részre oszlik, az angyal hangsúlyos helyet kap: 1. O anđelu, 2. na zidu. Domonkos változatának

merevebb a ritmusa, a három két szótagos szó spondeuszi ritmusa lassú és kimért, a hangsúly a falon van, az angyal a végére kerül.

A prózavers második mondatában található az újabb módosulás, amely nem a fordító, hanem a nyelvi sajátosságból adódik. Az eredeti mondat a következőképpen hangzik: „Anđeo usamljen na zidu, možda on stvarno postoji u zidu, ali kada nije na zidu, on je sen.”³⁶ Domonkos változata hűen adja vissza ezeket a sorokat: „Magános angyal a falon, lehet hogy tényleg létezik a falban, de ha nincs rajta, árnyék ő.”³⁷ Az első különbség a hangsúlybeli eltolódásokban észlelhető: az eredetiben az angyal szerepel a mondatkezdő helyzetben, a fordításban a magányosság, s így az angyal elhagyatottsága kerül középpontba. Viszont ez pusztán árnyalatnyi változás. Ennél talán fontosabb, hogy az eredeti „sen” szó Domonkosnál ’árnyék’, ám ez csupán egy konnotációja a szerb szónak, mely jelenthet még ’alakmást’, ’kísértetet’, ’árnyalakot’ és ’fantomot’. Nem véletlen az sem, hogy a szerbben az ’angyal’ kezdi a mondatot, a ’sen’ pedig zárja, ezáltal felfokozódik az angyal illuzórikus mivolta, amely a metafizikus jelenség hiányának érzékeléséből adódik. A következő mondatban újabb apró módosítást találni. A szerb eredeti: „U svojoj prvobitnoj ozbiljnosti smanjuje vidljivost nekim stvarima.”³⁸ Domonkosnál ez ekként szól: „Eredeti komolyságában csökkenti bizonyos tárgyak láthatóságát.”³⁹ A szerb „prvobitan/a/o” ’elsődleget’ jelent, az ’eredetiség’ inkább asszociációként, illetve szinonimaként kapcsolható hozzá. A következő szerb mondat („Tada počinje lutanje, osetim da se menja struktura mojih čula i da umesto čela imam jednu jedinu misao.”⁴⁰) Domonkosnál: „Ekkor barangolás kezdődik, érzékeim szerkezeti változását érzem s homlokom helyén az egyetlen gondolatot.”⁴¹ A „lutanje” magyarul ’kóborlás’, vagyis céltalan, az eltévedéssel és a kereséssel függ össze. Ehhez képest Domonkos megoldása, a „barangolás” mást is felidéz: céltudatos cselekvést (pl. bebarangolni az erdőt). Az „egyetlen gondolat” magányosságát az eredeti szöveg a „jednu jedinu” (’egyetlen egy’) hangsúlyozással is alátámasztja. Ebben a mondatban nem nehéz kihallani a Rimbaud-i „minden érzék összezavarását”, illetve a Radnóti Miklós által *Kóborlásaimnak* fordított költeményt. Rimbaud prózaverseihez hasonlóan Miljkovićnál is felborulnak a hagyományos érzékelési szerkezetek, a valóság nem változatlan, hanem folyamatosan átalakul, fantasztikusnak tűnik. Ebben a megváltozott állapotban más módon megismerési módok jelentkeznek, a dolgok, a tárgyak kontúrjai összemosódnak, csökken hétköznapi láthatóságuk, a látható a láthatatlannal elvegyül, az érzékek összezavarodnak. Arthur Rimbaud egyik levelében a költői látnokká válás folyamatát hasonló módon ecseteli: „A Költő azzal válik látnokká, hogy hosszú, roppant, meggondolt munkával

*összezavarja összes érzékeit.*⁴² Miljković lírai alanya is látnokká válik, amikor a konkrét angyalban meglátja a „tisztá lehetőséget” és a fal mögötti erőket: „Ő akkor tényleg létezik, az elemek és viszonyok között, melyek a világot egyengetik, a tiszta lehetőségben létezik, mint csoda és hűség a fal mögötti erőknek.”⁴³ (Az „hűség az erőknek” a szerbhez képest agrammatikus megoldás.)

Eddig tartott a prózavers első része. A második rész mintha az első egység kezdő mondatának variációját tartalmazná, mert ismét a kristályosodás kezdetére utal. És itt merül fel szintén egy apró, ám lényeges módosítás. Az eredetiben ezt olvashatjuk: „To mogu da objasne samo vode koje ne teku, taj mirni lik kada prestaje vatra i zbivanje i počinje kristalizacija.”⁴⁴ Domonkosnál szinte semmi változás nincs, leszámítva egy motívumot: „Nagy állóvizek magyarázhatják csak e nyugodt arcot, amikor megszűnik a tűz, a történet és a tiszta kristályosodás kezdődik.”⁴⁵ Ugyanis a „vode koje ne teku” nem állóvizet, hanem nem zajló, nem folyó, mozdulatlan vizet jelent. Az állóvíz szerbül „stajaća voda”, éppen ezért kisebb hibának tartható ez a változat, mert a szerb szövegben olyan vízzel találkozunk itt, amely nem zajlik, nem folyik, mintha megfagyott volna az időben. Vagyis ebben a mondatban felborul a hagyományos időfelfogás, és ez kihat a valóságra is, a reális helyett az irreális, illetve a szürreális kap itt teret. Domonkos ebben az esetben leegyszerűsítette a képet, a látomást szokványos látvánnyá tette. Az idő mozdulatlanságának érzékeltetése azért is lett volna fontos, mert ez magyarázza azt, hogy a nem mozgó, nem zajló állapotban mutatkozik meg az a nyugalom, amely az angyal arcán látható. Eppen ezért a „vode koje ne teku”-t lehetett volna akár „mozdulatlan vizek”-nek fordítani, semmit sem veszített volna a költőiségből, és megmaradt volna a látomásossága is. Ez a mozdulatlanság ugyanakkor az ellentétjével függ össze: a változással. Ugyanis a mondat zárása a kristályosodás kezdetére utal. Itt megjelenik a Miljković által gyakran idézett és parafrázált herakleitoszi filozófia, az ellentétek egységéről és a folytonos változás állandóságáról szóló tan. A változás és a mozdulatlanság abban is észlelhető, hogy a prózavers két egysége hasonló mondattal kezdődik: a „tisztá kristályosodás” mindkét esetben előfordul.

A következő nagyobb eltérés a második egység negyedik mondatában észlelhető, a transzcendens arc érzékeltetésében: „Valakinek a vére vár mögötte arra, hogy megszülessen és felismerje.”⁴⁶ Szerbül más a mondat zárása: „Iza toga lica nečija krv čeka da bude rođena i ona će prepoznati to lice.”⁴⁷ Domonkosnál a vér arra vár, hogy megszülessen, és felismerje az angyal arcát, Miljkovićnél a várakozás csak a születésre vonatkozik, a felismerés már bizonyossággént hangzik el: fel fogja ismerni azt az arcot. A szerbben a második mondatrészben a

vérre egy nőnemű személyes névmás utal, amit pedig fel fog ismerni, az angyal hímnemű főnév, az arc pedig semleges nemű. Magyarul lehetetlen visszaadni a nyelvtani nemek egységének ezt a szintjét. „Dotle treba sačuvati svoje oči koje gledaju sa nekoga zida i čuvati se oslepljenja i zaslepljenja.”⁴⁸ – szól a következő problémás mondat, mely Domonkosnál így hangzik: „Addig is, a falakról bámuló szemeinket kell megőriznünk a vakulástól, ámítástól.”⁴⁹ A kérdéses rész a személyragok használatát érinti. Az eredetiben a szem a sajáttra vonatkozik: „svoje oči”, vagyis saját szemek. Domonkosnál itt a többes szám használatával általánosítja a szemet és a nézést, talán azért, mert a saját szem a falról, vagyis az angyal arcáról tekint le. Ez az a pont, ahol a szemlélő összeolvad a szemlélttel. Domonkos a többes szám használatával kitágítja a horizontot, az eredeti inkább a lírai alany átalakulási folyamatát mutatja be. Ugyanakkor az eredetiben a konkrétságot elbizonytalanítja a „valamely falról” való nézés („sa nekoga zida”), ezáltal az általános ötvöződik a konkrétal, az egyedivel. Domonkosnál „falakról bámuló” szemeink vannak. A különbség árnyalatnyi, alapján nem zavarja meg a jelentésképződés mechanizmusát. Fontosabb módosulásnak tűnik az a mondat, melyben az örökkévalóság helyéről olvasunk: „Ám semmi sem nehezebb, mint egy falról nézni le az örökkévalóságba.”⁵⁰ Miljkovićnál az örökkévalóság nem fent vagy lent, hanem a térben van, amire a Domonkos által pontosan fordított előző mondat ad magyarázatot: „Nisam prvi koji se plašim da ne oslepi zabrinut za dubinu svoga oka kad gledam u jezero ili u prostor.”⁵¹ Vagyis a tekintet az előtte lévő térbe merül, ahol a következő sor szerint az örökkévalóság van: „Ali ništa nije teže nego gledati čitavu večnost sa nekog zida.”⁵² Domonkos ezzel szemben az örökkévalóság helyét lent határozza meg, miközben az angyalos freskót fent helyezi el. Zavarba ejtő Miljković megfogalmazása: mintha a fal nem lenne a szemlélt örökkévalóság része, mintha egy fal választaná el a kettőt egymástól, az angyal pedig a közepén helyezkedik el, vagyis rajta a falon, a kettő közötti dimenzió közvetítő hírnökeként. A költői látnokság határátlépés: arra buzdítja a szemlélt, hogy átlásson a képen, felfedezze, mi rejlik a fal mögött, ebben van segítségére a freskó. Miljković az egyik esszéjében a következőt állítja a költői képről: „Ebben az értelemben a költői kép a dolgok és a világ hiányának kezdete, a metafora és az allegória pedig lényegileg meghatározza ezt a létrejött ürességet. Az életet és a világot így váltja fel a költészet.”⁵³ E szempontból Miljković angyalát a metafizikus művészet allegóriájának is tekinthetjük, amennyiben a látomás szintjén a látható világot felválja a láthatatlannal.

A prózavers lírai alanya eljut a kimondhatóság határáig, ahogy Domonkos a fordíthatóság határáig, vagyis addig a pontig, ahol a nyelvek közötti átmenet már lehetetlen, ezért saját képzelőerőre van szükség ahhoz, hogy az idegen mű a saját nyelven megszólaljon, pontosabban átalakuljon. Domonkos nagymértékben híven adta vissza Miljković nehezen megközelíthető prózaversét, az eltérések csak akkor voltak zavaróak, amikor eltorzították Miljković műve gondolatiségének elemeit.

II.

Domonkos következő Miljković-fordításai az évfordulós Symposion-blokkban jelentek meg, egy hónapra az első versfordítás megjelenéséhez képest. Ezúttal két költeményt ültetett át magyarra. *A tengerről mielőtt elalszom* a Bányai János esszéje, a 27. születésnapomra pedig a Mihajlo Blečić interjúja mellett olvasható.

A tengerről mielőtt elalszom Miljković utolsó, *Tűz és semmi* című kötetének záró darabja, eredetileg így hangzik: *More pre nego usnim*. A verset azonban nemcsak Domonkos, hanem Képes Géza is lefordította, munkája a Domonkoséhoz képest egy évvel később, az 1963-as *Jugoszláv költők antológiájában* jelent meg. Domonkos, akárcsak az elemzett prózavers esetében: már a címben változtat. A szerbben a tengerhez nem kapcsolódik semmilyen rag: *A tenger mielőtt még elalszom*. Képes Géza ezt pontosan adta vissza: *A tenger, mielőtt még álomba merülök*.⁵⁴ A cím az egész miljković-i poézist átható Valéry egyik remekművét, a *Le cimetière marin*-t⁵⁵ idézi, illetve itt is megjelenik a fal motívuma, mint az *O anđelu na zidu* című prózaversben. Miljković címe akár úgyis felfogható volna, hogy a halál előtti élet hullámmzó, háborgó, örökké változó állapotát jeleníti meg. A szerb vers első versszakának első mondata: „Svet nestaje polako.”⁵⁶ Domonkos kihagyta ebből a lassúságra („polako”) vonatkozó szót: „Tűnőben a világ.”⁵⁷ Így az ő változatában a lassúság inkább érzékeltetve van, nincs kimondva (Képes pontosabban adja vissza az eredetit). A következő mondat azonban teljesen átalakult mindkét fordításban. Miljkovićnél azt olvashatjuk, hogy: „Zagledani svi su / u lažljivo vreme na zidu: o hajdemo!”⁵⁸ Szó szerinti fordításban: Mindannyian a falon lévő hamis időre bámulnak: ó, gyerünk! Domonkosnál: „Szemeimnek az idő / valószínűtlen játék a falon: ó induljunk”.⁵⁹ Képesnél: „Szemünk meredten / nézi a gyors időt: mennyi van hátra még?”⁶⁰ Domonkos az általánosítást konkréttá teszi: míg Miljković lírai alanya ismeretelméleti-kritikát fogalmaz meg (mindenki az időre, az elmúlásra bámul,

mely hamis), addig Domonkos nem másokat, hanem kizárólag az időt teszi hamissá, „valószínűtlen játék”-ká. Az eredetiben a második sort a többes számú felszólítás zárja, a lírai alany megkülönbözteti azokat, akik a hamis időt bámulják, s akik nem az idővel, hanem az utazással foglalkoznak. Domonkosnál is megvan ez a megkülönböztetés, ám inkább sejtetve van, semmint kimondva (Képes a miljkovići időt nem hamisnak, hanem hamar múltónak fogja fel, a zárás pedig nem az utazásra összpontosít, hanem a végső cél elérésére). Ez a modern odüsszeia a francia szimbolista költők műveit, Baudelaire *Az utazás*⁶¹ és Rimbaud *A részeg hajó*⁶² költeményeit juttatja eszünkbe: ott is a szürke kispolgári élettel szemben fogalmazódik meg a végtelennek tűnő utazás és keresés motívuma.

Domonkos fordításában újabb különbségeket észlelünk a folytatásban: „Életünk határain, ha kinő / a táj, mely másé, a haldoklásé.”⁶³ Ezzel szemben a szerbben a következőt találni: „Granice u kojima živimo nisu / granice u kojima umiremo.”⁶⁴ [Életünk határai nem egyeznek a halálunk határaival; Képes megoldása – az „emberek” betoldástól eltekintve – közelebb áll ehhez: „A határok, amik közt élünk, emberek, nem / azok, mint amik közt elér a vég”⁶⁵] Az eredeti egyszerűbben hangzik, Domonkosnál nem egészen világos, mi célt szolgál a feltételes kötőszó, zavaros a táj haldoklással (nem a halálhoz!) való párosítása és az élet határain való megjelenése. Leegyszerűsítve, Domonkos verzióját a következőképpen értelmezhetjük: az élet bár hozzánk tartozik, nem a miénk, hanem a haldoklásé, folyamatos elmúlásban létezzünk. Hasonló módosulásokat észlelünk a továbbiakban is: „Fanyar holttestű éj, / halott a szív, mozgók a mélységek.”⁶⁶ Miljkovićnál viszont más olvasható: „Opora noći mrtva tela, / mrtvo je srce al ostaju dubine.”⁶⁷ [Nyersfordításban: A holttestek fanyar éjjele, / halott a tenger, ám a mélységek maradnak/változatlanok/állandóak; Képesnél: „Halott test fanyar éjszakája, / halott a szív, de a mélységek élnek.”⁶⁸] Az alapvető különbség abból adódik, hogy a nehezen tolmácsolható „dubine ostaju” kifejezést Domonkos „mozgó mélységek”-nek, Képes pedig (a halott éjhez és szívhez képest) élő mélységeknek fordítja. Ez a mozzanat jó példája annak, hogy nemcsak a műfordítás, hanem az eredeti is kérdésessé válik: hogyan értelmezzük a „dubine ostaju” kifejezést? Mélységek maradnak – ám hol? Esetleg állandóak, nem érinti őket a halál-élet váltakozása, drámája? Vagy pusztán ellentétpárról van szó: a halálnak kitett élet változékonyságával szemben állnak a változatlan mélységek? Amennyiben a tenger metaforájából indulunk ki, akkor valóban azt állíthatjuk, hogy a felszín hullámszik csupán, a mélység nem. Ám ennek ellentmond az, hogy a tenger mélye sem állandó, mert áthatják a különféle áramlások. Ezért Miljković gyakori kifejezése, a „mélység”-en valami

metafizikai, valóságon, vagyis a változatlan élet-halál változáson túli, nyelven túli dimenziót kellene megsejtenünk. Nem véletlenül költötte át a verset itt mindkét fordító: Domonkos a halállal szemben a mozgást, Képes az életet határozza meg. Ám itt jól kiviláglik az a pont, amiről már korábban is szó esett: Miljković eljut a nyelv határáig, mely után az üresség következne. A műfordítók ennek nyomán a fordíthatóság határáig érkeztek meg, a hiátust, az eredeti idegenségét sajátta tették: a szerző halotti maszkja mögül a fordító tekint ki az olvasóra. Hasonló problémára bukkanunk a versszak záró mondatában, mely Miljkovićnál a következő módon szól: „Noćas bi voda samu sebe htela / da ispije do dna i da otpočine.”⁶⁹ [Éjjel a víz önmagát / inna ki fenékig és lepihenne / kezdődne]. Domonkos fordítás közben eljátszott a variálás lehetőségével, ám ismét túlbonyolította a képet: „Az éjjel a víz önmagából kért / fenékig inni álomporként a kékséget.”⁷⁰ A kékség mint álompor kétségtelenül izgalmas költői kép, kár, hogy kevés köze van az eredetihez. Képes változata pontosabb: „A víz ma éjjel önmagát kívánja / fenékig hörpinteni, s rá aludni mélyet.”⁷¹ Mindkét fordító 'pihenésként', 'alvásként' fogta fel az „otpočinuti” szót. Ám a szerbben az „otpočinuti” kísértetiesen hasonlít az „otpočeti”-re, vagyis a 'kezdődni'-re. Az „otpočinuti” helyett Miljković használhatta volna a „leći” ('lefeküdni') vagy a „odmoriti se” ('lepihenni') szavakat. Ám az otpočinuti-otpočeti hangalaki hasonlósága újabb jelentés-dimenziókat nyit meg a versszak végén: a megnyugvás nem a vég, hanem egy újabb kezdet lehetősége. A herakleitoszi „minden változik” filozófiája alapján nincs abszolút megnyugvás, csak időleges, mert ki van téve a változás örök folyamatának.

Az első versszak legszembetűnőbb átalakítása az eredeti forma torzulásában jelenik meg Domonkosnál. Képes végig követte az első versszak keresztrimes formáját (változó szótagszámmal): ababcdcd. Domonkos elkezdte, ám nem viszi végi következetesen az eredeti rímelését: abaxxcxc. Képes fordításának módosulásai részben elfogadhatóak, mert az eredeti forma betartását tűzte ki célul. Domonkos nemcsak tartalmilag, hanem formailag is átalakítja, sajátta teszi az idegen szöveget.

A második versszak domonkosi változata már szorosan igazodik az eredeti rímeléséhez: ababcdcd (Képes sem változtat a rímelésen). Az első mondat kiválóra sikerült: „Míg a világ létezik a megismerés, utazz.”⁷² Miljković esetében ez kissé egyszerűbb, a világ és a megismerés lazábban kapcsolódik össze: „Putuj dok još ima sveta i saznanja.”⁷³ [Utazz míg van világ és megismerés; Képes pontosan fordít, kis hozzátoldással a végén a rím kedvéért: „Utazz! Míg van világ s megismerés: van út.”⁷⁴] Domonkos radikálisabb

Képesnél és Miljkovićnál, nála a megismerés világtól függ, csak annyiban létezik, amennyiben a világ is. Itt talán érdemes lett volna merészebben belenyúlni az eredeti gondolatiségébe, s kanti, illetve schoppenhaueri alapokon a világot a megismeréstől függővé tenni. Így még inkább felfokozódna az a tudat, hogy a világ nem teljes valóság, hanem értelmi konstrukció, s ezúton illúzió. Igaz, hogy ez nem felelt meg az eredeti szöveg sejthető intenciójának, ám másfelől izgalmasabbá is tette volna az eredeti szöveget, a fordítás az eredeti szintjére emelkedett volna. Ezáltal pedig az eredeti nem megdönthetetlen tekintélyként meredne a fordítások fölött, hanem a megvalósíthatatlan, ideális költemény egy változata lenne csupán, azon a módon, ahogy Benjaminnál a fordítás úgy illeszkedik az eredetihez, mint egymáshoz a korsó szétört cserepei. Igaz, ebben az esetben viszont átköltésről, nem pedig „objektív” műfordításról beszélhetünk.

Domonkos inkább hangulati, képi változtatásokat hajtott végre, ritkán formálta át az eredeti szöveg gondolatiségét. A költemény folytatása is ezt tükrözi: „a por feldíszít, tiéd lesz fény és homály.”⁷⁵ Ehhez képest a szerb sor: „bičeš lep od prašine, spoznaćeš prah i sjaj.”⁷⁶ [szép leszel a portól, megismered a port és a ragyogást/fényt; Képes: „Szép a por, mely belep – a ragyogás is az!”⁷⁷ Képes is és Domonkos egyaránt kihagyta a „megismerés”-t, ám ez mégsem lett lényegi torzulás, mert az előző sor, ha távolabbról is, de az összetett mondat előző sorával bent tartja a háttérben a „megismerés” fogalmát. Domonkosnál a megismerés birtoklással is párosul: „tiéd lesz fény és homály”. Miljkovićnál „homály” helyett por szerepel, a két kép csak asszociációs úton rokonítható. S miként jelenik meg a megismerése Miljković versében? A „fény és por” utalásában, s így az asszociációk útján minden ellentétpár egységének felfedezésévé válik. A következő mondat a szerbben különösen bonyolult a többször betoldások és a központozás önkénye miatt, már az első része is feladja a leckét: „Oslepi svojim koračajući putem, al znaj: / lažno je sunce, istinita je njegova putanja.”⁷⁸ [Szó szerint: Vakulj meg utadon járva, ám tudd: / hamis a nap, a pályája igaz] Mindkét fordító leegyszerűsítette az eredeti mondatot, Domonkos képzavarhoz közeli szintagmát is becsúsztatott az első mondatrész végére: „De tudjad, utad hosszán, szemeid fogytán, / hogy a Napnak csak pályája igaz”⁷⁹ Arról nem is beszélve, hogy ritmikailag is sántít a rímpár, mert a „fogytán” az előző sor „homály”-ára válaszol, vagyis Domonkos hímrímre nőrímet felelt meg. (Képes megoldása ennél jóval világosabb: „Vakulj meg utadon, de tudd meg, így igaz: / a nap pályája nem csal, bár a nap hazug”⁸⁰). A szerb bonyolultsága a jelentésadás, a könnyen érthetőség ellenében hat, a magyar

változatok nem reflektálnak e mozzanatokra. A költemény következő mondata Odüsszeusz mítoszát juttatja eszünkbe: „Nek trgovci vremenom plove sa voskom u ušima, / ti smelo slušaj kako pevaju pustinje, / dok kleče bele zvezde pred zatvorenim morem i ima / u tebi snage koja te raspinje.”⁸¹ [Az időkereskedők viaszos fülekkel hajózzanak, / te bátran hallgasd a sivatagok énekét, / míg fehér csillagok térdelnek a zárt tenger előtt és még benned / az erő, mely szétfeszít.] Domonkosnál több változást találni: „A hajózók időnként fülükbe viaszt öntsének, / te a sivatag dalát szemtől szembe fogadd, / míg fehér csillagok alázatát élvezik zárkózott tengerek / s belülről vad erő dagaszt.”⁸² Képes vele szemben pontosabban adja vissza az eredeti képeit és ezáltal a gondolatiságot is.⁸³ Domonkosnál nincsenek „kereskedők”, hanem „hajózók”, akiknek csak „időnként” van viasz a fülükben. Ellenben a második sor Domonkosnál kiválóra sikerült, a folytatás azonban újabb többletet tartalmaz: az önmagában álló „tenger” helyett antropomorfizált, vagyis „élvező tengerek” vannak, a csillagok pedig nem térdelnek, hanem alázatosak, az erő nem szétfeszít, nem fájdalmat okoz, hanem nagyobbá tesz, duzzaszt. Miljkovićnál a szétfeszítő erő több asszociációt kelt, mint Domonkos megoldása: egyszerre utal Krisztusra és egyben Odüsszeuszra, akinek a szirének éneke nem csábító, mert a sivatagok dalát hallja helyettük. Miljkovićnál, miként az *O anđelu na zidu* című prózavers esetében, a sivatag gyakran a transzcendens üresség egyik motívumaként szerepel. Miljković Odüsszeusza tisztában van a szirének dalának illúziójával, mert az abszolút ürességre figyel, ám ez az összpontosító erő szétfeszíti belül. Ezáltal lesz Miljkovićnál a költő modern Odüsszeusz, aki nem a tapasztalati valóságot, hanem a láthatatlant figyeli. Ez a láthatatlan pedig az ürességgel rokon.

Erre a transzcendens ürességre utal a költemény következő, harmadik versszakának indító sora: „Praznino, kako su zvezde male!”⁸⁴ Domonkos ezt pontosan adja vissza: „Üresség, mily parányiak a csillagok!”⁸⁵ Képes az ürességet mintha a csillagokra vonatkoztatná: „Milyen kicsinyek a csillagok: üresség”⁸⁶ A folytatás azonban problematikusabb, összetettebb a mondat: „Tvoj san bez tela, bez noći noć, / pridev je čistog sunca pun pohvale.”⁸⁷ [Testetlen álmod, éjtelen éj, / mellékneve a tiszta napnak mely csupa dicséret] A testetlen álom az előző versszakban megszólított ürességé, akárcsak az éjtelen éj. A fosztóképzők szerbül előljáró szavakkal vannak megoldva („bez”), s mintha a szavak ürességére utalnának, mert az „éj” szó mögött nincs abszolút referenciális valóság. A költemény mondatának folytatása kiragadja a szavakat a hétköznapi jelentéshálójukból, s jelentés helyett érzeteket, hangulatokat, szokatlan, szürreális

képzettársításokat keltenek. Miljković egyhelyütt a következő módon fogja fel a költészetben a szó szerepét: „A szó, ontikus értelemben, nem az érthetőség kérdését veti fel, mert az érthetőség problémája a tükrözésre és a kifejezésre vonatkozik. Ezért Mallarmé a világek költészet legérthetetlenebb költője. Ám ez az érthetlenség, amint azt látjuk, nem a nyelv önkényességén, ambivalenciáján és elégtelenségén, hanem az eltárgyasításán alapul. A szó mindenhatóságát hirdető felfogással, pontosabban érzéssel szemben áll az az elképzelés, hogy a szó semmi, saját magába veszett⁸⁸, amennyiben egyáltalán szeretnénk valamit mondani. Eszerint a szónak csak jelentése van, viszont nem rendelkezik semmilyen erővel és hatalommal, amellyel önmagát megvalósíthatja. Úgy szerzi meg erejét, hogy addig tartja vissza önnön jelentését, míg az csak szuggerált lehet, ahelyett, hogy nyíltan közölnék. A szó elégtelensége így lesz energiájának forrása. Az ilyen költészet érthetlensége az erő és a jelentés disszonanciáján alapul, a következménye pedig az, hogy a szó többet mond, mint amennyit hinni lehet neki.”⁸⁹ Ez a gondolat a most elemzett költeményben azokon a helyeken nyilvánul meg, ahol a szavak elveszítik szokványos jelentés-dimenziójukat. Jó példa erre a korábban megkezdett „pridev je čistog sunca pun pohvale” sor. Elsőre úgy tűnik, hogy a dicséret a naphoz tartozik, a nap van tele dicsérettel, ám ha újra és figyelmesebben elolvassuk a mondatot, akkor kitetszhet, hogy a „melléknév” van tele dicsérettel. Ám a nap attól lesz valamilyen, hogy ez esetben mellékevek dicsérik. Szavak nélkül a Nap semmilyen, a szavak hozzák létre azt az érzetet, amitől tulajdonságokkal ruházzuk fel a Napot. Ám miután a szavak mögött nincs valóság, a Nap csak látszat, elfedi az ürességet. Miljković költeményében a szó szerepe, hogy ezt az ürességet érzékeltesse, ezzel függ össze az, hogy a „bez” fosztó-elöljáró szavas mondatrészek lesznek a mellékevek, melyek dicsérik a tiszta Napot. Domonkosnál ez a hermetikus mondat a következő módon fogalmazódik meg: „Éj nélkül az éj, test nélküli álmod / dicsért mellékevek a sűrűlt Napon.”⁹⁰ A szórendcsere mellett Domonkos a „tisza” melléknév helyett a „sűrűlt”-at használta. Ez alapján arra asszociálhatunk, hogy a Napot a mellékevek sűrűlják tisztára, vagyis a vers gondolatiságát követve: üresre. Képes Géza viszont olyan mértékben megváltoztatta ezeket a sorokat, hogy lényegi torzulásról beszélhetünk, pontosabban Képes más „lényegét” fogalmazott meg: „álmod test nélkül, s az éj árny nélkül pereg, / amint a tiszta nap megszabja s a tüzes ég.”⁹¹ Képes Domonkossal szemben nem ismerte fel a „melléknév” szerepét, fordítása horizontjából hiányzik a nyílt, önreflexív nyelvkritikai feszültség.

A költemény folytatása alátámasztja az ismeretelméleti problematikát: „To što te vidim je l moja il tvoja moć?”⁹² [Az, hogy látlak, vajon az én vagy a te erőd/hatalmad?] Képes szinte szó szerint azt adja vissza, amit az eredeti: „Az, hogy látlak, az én erőm vagy a tied?”⁹³ Domonkos líraiban fogalmaz: „Melyikünk hatalma, hogy arcod látom?”⁹⁴ A kérdés a látásra, s így az érzékelésre, áttételesen pedig a megismerési viszonyokra vonatkozik: bizonytalan, hogy a látás a valóságot látja-e avagy sem, a látvány mennyire függ attól, aki látja. A költemény folytatása rendkívül nehezen értelmezhető: „Prozirna ogrado koju sjaj savlada, / pusta providnosti koje me strah hvata, / tvoj cvet je jedini zvezda iznad grada, / tvoja uzaludnost od čistoga zlata!”⁹⁵ [Áttetsző kerítés, fénytől leigázott, / puszta áttetszőség, melytől félek, / a virágod az egyedüli csillag a város fölött, / hiábavalóságod tiszta aranyból!] Domonkosnál ezt találjuk: „Csillogós szolgálja áttetsző korlát, / remegésem tárgya sivár átlátszóság, / virágod egyetlen, csillag várostornyán, / színarany veretű hiábavalóság.”⁹⁶ Szemlátomást az első sor csak távolról emlékeztet az eredetire, a másodiktól kezdve már pontosabb a fordítás. Az első sor tehát a legproblémásabb, de nemcsak a fordításban, az eredetiben is homályos a gondolati síkja: a fény leigazza a kerítést, az áttetszőt, mely félelmet kelt, csillogó hiábavalósága ijesztő. A transzcendens fény teszi láthatóvá a hiábavalóságot, a dolgok üres mivoltát. A „tvoj cvet je jedini zvezda iznad grada” sor ismét áthidalhatatlan nyelvi akadályt jelent a nyelvtani nemet nem ismerő nyelvek számára. Miljković a vessző hiányával összemosza a két főnév nyelvtani nemét : „a te virágod az egyedüli”, a virág hímnemű főnév, a melléknév is rá vonatkozik, ám a folytatásban – miután nincs elválasztó, értelmező vessző – az „egyedüli” („jedini”) melléknév a csillagra is vonatkozik. Ezáltal a két távoli kép (virág, csillag) asszociációs összetartozása felfokozódik, a nyelvtani nemek pedig összemosódni látszanak. Ezt egyik magyar fordító sem tudta visszaadni, Domonkos vesszőt is tesz a kérdéses helyre, hogy átláthatóbb legyen az összetettsége. Képes szintén átalakít bizonyos részeket, ám nála minden változtatás az érthetőség javára megy: „Áttetsző mezsgye, fény függvénye: ennyit látok, / puszta látszat: legyőz, lelked hiába óvják. / Város felett égő csillag a te virágod, / a színaranyból vert vak hiábavalóság.”⁹⁷ Nála csak az utolsó két sor illeszkedik problémátlanul az eredetihez (ám Domonkoshoz hasonlóan a nyelvtani nemekre vonatkozó problémákat ő sem tudta visszaadni). Izgalmas az eredeti versszak rímtechnikája: ababcccc. A két egységet a megszólítás köti össze, a „Praznino” (üresség) és a „Prozirna ogrado”-s (áttetsző korlát) rész. A második rész két tiszta ríme (savlada-grada) keresztezi a másik kettőt (hvata-zlata), így a rímes technika itt olyan, mintha első hallásra a bokorrímelés és a keresztrímelés ötvöződne.

Domonkos fordított sorrendben ugyan, ám visszaadja ezt a hangjátékot: a „korlát” asszonáncos rímpárja a „várostornyán”, a tiszta rímpár pedig az „átlátszóság”-„hiábavalóság”. Képesnél megváltozik a második rész rímképlete, cccc helyet cdcd van, azzal, hogy hangalakilag hasonlóak rímeket használt: látok/ óvják // virágod/hiábavalóság. Az „á-o” hangot a következő sorokban felcseréli az „ó-á”, s ez ad szorosabb összetartozás-jelleget a szerkezetnek, ami hasonló az eredetihez.

A negyedik versszakban Domonkos sok jó megoldást hoz, nagyobb eltérések a strófa utolsó két versszakában észlelhetők. Hogy világos legyen a mondat és a szöveggörnyezet, az egészket kell idéznünk: „Svet nestaje polako, tužni svet. / Ko će naše srce i kosti da sahrani / tamo gde ne dopire pamćenje, pokret / gde nas ne umnožava i ne ponavlja dani! / Išćupajte mi jezike i stavite cvet: / počinje lutanje kroz svetlost. Reči zaustavi! / Sutra će sigurno i kukavice moći / ono što danas mogu samo hrabri i pravi / koji su u prostoru između nas i noći / našli divne razloge drugačije ljubavi.”⁹⁸ [A világ lassan eltűnik, szomorú világ. / Ki fogja a szívünket és a csontjainkat eltemetni / ott, hol nem ér el az emlékezet, a mozdulat / nem szaporít minket és nem ismétlődnek a nappalok! / Tépjétek ki a nyelvem és tegyetek virágot a helyére: / kóborlás kezdődik a fényen át. A szavakat állítsd meg! / Holnap biztos a gyávák is megteszik azt, / mit ma csak a bátrak és az igazak, / akik a köztünk és az éjszaka közötti térben / megtalálták a másfajta szerelem gyönyörű okait.] Domonkos szinte végig pontosan és bravúros megoldásokkal értelmezi, költi újra az eredetit, mint pl. ezeken a helyeken: „Lesz-e ki szívünk eltemeti s csontjaink, / hova kísérni emlékezet se jár, / hol meddő a mozdulat s hétköznapijaink.”⁹⁹ A probléma itt is a nehezen megközelíthető helyeken észlelhető, parafreazálva az eredetit: az igazak és a bátrak a szerelem okait találják meg a köztünk és az éjszaka közti térben. Kérdés, ezt hogyan értelmezzük? Mi lenne az a tér, ahol a szerelem okaira lehet találni? A transzcendens létező tere, ahonnan világok teremtése zajlik? Domonkos ezt a homályosságot nem oldja fel, de nem is teszi érthetőbbé, pusztán átalakítja: „Holnap futó gyáváknak is sikerülhet / a bátrakhoz, igazakhoz méltó hőstett, / kik tőlünk távol az éj terein ülve, / szerelmet terveznek, s benne hinni mernek.”¹⁰⁰ Nála a tér nem a köztes létben jelenik meg, hanem embertől távol (amennyiben a többes számot a kollektív emberi közeggel azonosítjuk). A szerelem oka, mintha az ésszel fel nem fogható dimenzióban lenne, vagy legalábbis túl a hétköznapi világon. Miljković külön hangsúlyozza a másfajta szerelmet, Domonkosnál viszont arról a szerelemről van szó, amelyben hinni lehet, vagyis ő már értelmezte a másfajta szerelem fogalmát, s azt adta vissza a

munkájában. Képes ezen a helyen pontosabban jár el, a különbség inkább a hozzátoldásokból adódnak, a betoldásait félkövérrel jelöltem: „Holnap a gyávák is megtehetik talán, / mit ma a bátrak s tiszták, **kik többet tudnak a szónál,** / kik köztünk és az éj közt, **fenn az ég falán,** / másfajta szerelem érveit őrzik. **Ó, már**”¹⁰¹ A másfajta szerelmet ezzel a nyelven túl helyezte el, s a földi/égi szerelem platonista ellentétpár alapján a másfajta szerelem nála az égi szerelem lesz. Képes már az első sorban továbbkölti az eredetit: „A világ lassan eltűnik, **mint ködcsapat** - ”¹⁰² A szomorú világból nála tehát ködcsapat lett. Viszont nem világos, a formakényszeren túl, mi indokolta ezt a változtatást? Azzal, hogy Képes (ababacdc), akárcsak Domonkos (ababcdeed), felállít egy rímes szerkezetet, ám az nem egyezik a Miljkovićéval (abababcbcb, azzal, hogy az egyik rím ritmikailag nem pontos: „tužni svet” – „pokret”, vagyis hímrímre nőrim a válasz).

Az utolsó versszakot mindkét fordító átalakította. A módosulás oka, úgy tűnik, itt is a szerb szöveg nehezen érthető soraiból fakad: „Svet nestaje. A mi verujemo svom žestinom / u misao koju još ne misli niko, / u prazno mesto, u penu kada s prazninom / pomeša se more i oglasi rikom.”¹⁰³ [A világ eltűnik. Mi pedig teljes erőből hiszünk / a gondolatban, melyet még senki sem gondol, / az üres helyben, a habban, amikor az ürességgel / összekeveredik a tenger és felsikolt / jelet ad magáról sikollyal.] Domonkos – általam félkövérrel jelölt - változtatásai a következők: „Eltűnik a világ. **S mi tűzben,** / a megszületendő gondolatban hiszünk, / **üres helyeken,** habban, mikor az ürnek / **ölén** jelezve felsikolt a tenger.”¹⁰⁴ Ugyanakkor izgalmasnak tűnik Domonkos variációja, mert az elemek keveredésére utal (a tűz keveredik a tenger vizével), mely a végén szexuális asszociációkat kelt (ürnek ölén felsikolt a tenger). Vagyis nála az üresség elérése, a gondolat kezdetének megragadása a férfi orgazmussal rokon, amikor a magömlés pillanatában egyszerre át lehet élni a rövid idejű kiüresedést is. Ezt az eredetiben inkább sejteti. Képesnél nincs hit a megszületendő gondolatban: „világunk eltűnik. Csupán a **gondolat / bűvöl** [kiem. tőlem], mit nem gondolt ki senki még: / Üres térben, a habban, hol a tenger-áradat / s üresség összecsap, s felbőg az ős-anyag.”¹⁰⁵ Miljković költeményének a zárása erősen platonikus asszociációkat kelt: az égi szerelem másfajta, nem anyagi jellegű, ám hasonló orgazmusos érzeteket kelt. Úgy is mondhatnánk Miljković verse alapján, hogy gondolkodni (és alkotni) olyan, mint szeretkezni. Vagyis Miljkovićnál a nyelvre történő reflexió pusztán kiindulópont ahhoz, hogy felidéződjék az alkotási folyamat (a nyelv, a vers, az identitás kiüresítése és megalkotása), a költemény ebben a folyton hullámzó tengerben váltja ki a rezgéshullámait.

Miljkovićnál a címben kiemelt tenger motívuma a transzcendens üresség egyik metaforája lesz.

Az utolsó versszak rímszerkezete: abab. Képes eszerint oldja meg a saját verzióját. Domonkos a keresztrímből félrímet csinál: axax. Ugyanakkor, amennyiben megfigyeljük az eredeti formához való viszonyt, azt látjuk, hogy egyik fordító sem rímelt pontosan úgy, ahogyan Miljković. Viszont a szerb költemény rímtechnikája nem merev, versszakonként változik, talán emiatt engedték meg maguknak a fordítók is a viszonylagosan laza rímelést, ebből a szempontból jól követték az eredeti költemény formai jegyeit. Miljković helyenként jambusokat is használt, s ezt mindkét fordító, ha nem is azonos helyeken, ám a költemény egésze szempontjából, használták, így a vers(ek) jambikus ritmusa is érzékelteti(k) a tenger hullámzását.

III.

A Domonkos által fordított harmadik költemény szintén a Symposion-melléklet Miljković-blokkjában jelent meg. S akárcsak az *O anđelu na zidu* című prózaverset, Domonkoson kívül más nem fordította le még a *Pesma za moj 27. rođendan* című, a szerb szerző hagyatékából előkerült darabot.

Domonkos a szerb költeményt pontosan, vagyis *27. születésnapomra* címmel jelentette meg, a Mihajlo Blečić által készített interjú kiegészítőjeként. A három, Domonkos által magyarított mű közül formailag ez a darab a leghagyományosabb: öt darab négy soros, tiszta keresztrímes versszakból áll (leszámítva két esetet). Domonkos erre a formára épít a munkájában. Ebből kifolyólag a fordításnál tartalmilag kisebb módosulások előfordulhatnak, ám zenei, ritmikai szempontból a magyar változat „jól szól”. Számos helyen kiváló megoldásokat „hallunk”. A szerb vers első versszaka: „Više mi nisu potrebne reči, treba mi vreme; / Vreme je da sunce kaže koliko je sati; / Vreme je da cvet progovori, a usta zaneme; / Ko loše živi zar može jasno zapevati!”¹⁰⁶ [Többé nincs szükségem szavakra, idő kell nekem; / Itt az idő, hogy a nap megmondja hány óra van; / Itt az idő, hogy a virág megszólaljon, a száj pedig elnémuljon; / Aki rosszul él vajon énekelhet-e világosan!] Domonkos szinte végig nagyobb eltérések nélkül fordít, s amennyiben figyelembe vesszük a pontosan betartott formát, akkor ezt a munkát a fiatal vajdasági szerző legjobbjai közé sorolhatjuk. Kitűnő megoldásnak hat a versszak harmadik sora: „S virágok beszéde legyen

hallgatásunk öre.”¹⁰⁷ A második sor így hangzik: „Hogy ütött az óra, a nap erről szóljon”¹⁰⁸ Az eredetihez hasonlóan ez nem feltétlenül csak a végső órára utal, hanem akként is érthető, hogy az időt a Naptól kell kérdezni: az ember ideje a Napétól függ, a Nap határozza meg az ember életidejét. Az idő fogalma itt egyszerre konkrét és elvont, utalhat a mérhetőre és a mérhetetlen (pl. halál) bekövetkeztére. A következő módosulás a záró sorban érhető tetten. Az eredeti címzettje általános: „Ko loše živi zar može jasno zapevati!” [Aki rosszul él vajon énekelhet-e világosan!] Domonkosnál önmegszólítást találunk: „Ha rosszul élsz, dalolhatsz-e érthető módon!”¹⁰⁹ Ugyanakkor, ez csak látszólag konkrétabb a szerbhez képest, a versszak egészét tekintve, miután nem világos a versbeszélő kiléte, az önmegszólítás általános alanyra is vonatkozhat. Miljković központosítása meglehetősen bonyolulttá teszi a viszonylag könnyen érthető versszakot: minden sor végén pontosvessző van, csak az utolsó kérdő jellegű mondat zárásánál találunk felkiáltó jelet. Domonkosnál pusztán annyi változtatás található, hogy a második sor ponttal zárul, ezáltal érthetőbb lett a tagolás. A felkiáltójellel záruló kérdés a végén a kérdést felkiáltássá, vagyis felismeréssé teszi: a tiszta költészet (Valéry fogalma) nem működhet tiszta élet nélkül. Vagyis az élet és az irodalom nem válik el egymástól ezen a ponton: hiteles művészet csak hiteles élettel lehetséges.

A második versszak eredetije: „Verovao sam u san i u nepogodu, / U dve noći bio zaljubljen noću, / Dok jug i sever u istome plodu / Sazrevaju i cvokoću.”¹¹⁰ Domonkos szinte majdnem végig pontos: „Álomban hittem, bőszi viharban, / Éjjel két éjben voltam szerelmes, / Míg észak és dél közös burokban, / Érelelődött, vacogtak, remegtek.”¹¹¹ Csupán a záró sorban észlelni kisebb, de nem torzító változtatásokat. Az eredetiben ugyanis nincs megismételve a „cvokoću” [vacognak] szinonimával, mint a magyarban. Kisebbs zavart okoz az egyes és többes szám keverése egyazon sorban, az „érelelődött” ige egyes száma helyett nyugodtan lehetett volna használni a többes számot.

A harmadik versszakban már nagyobbban az átalakulások. Az eredeti: „Sanjajući ja sam sve praznike prespavao! / I grom je pripitomljen pevao u staklu. / Ne rekoh li: vatru vrati na mesto pravo, / A poljupcu je mesto u paklu.”¹¹² [Álmodva minden ünnepet átaludtam! / A villám is megszelídítve énekelt az üvegben. / Nem mondtam-e: tedd vissza a tüzet a helyére, / A csóknak pokolban a helye.] Domonkosnál ezt találjuk: „Átálmodtam minden várt ünnepet! / A villám is szelíden énekelt. / Szóltam: hamutól őrzöm a tüzet, / A csók helye a pokolban legyen.”¹¹³ A második sorból Domonkos kihagyja az „üveg” szót, ami nehezen érthetővé teszi a verssort: a költemény nem támasztja alá, nem fejti ki az

„üvegben daloló villám” metaforát, s ez a hermetikusság már az érthetőség és asszociációs képzelőerő rovására megy. Talán éppen ezért döntött Domonkos az egyszerűbb megoldás mellett, mely nincs távol az eredetitől. A különbség a magyar változatban az, hogy nem adja vissza a szerb verssor bonyolultságát, hanem annak értelmezésével találkozunk, a magyar olvasónak ezen a ponton egy hagyományosabb poétika eszköztárával van dolga. A harmadik sor: az eredetiben önmegszólító jellegű, mintegy emlékeztetés a tűz-arkhé őrzésére. Domonkosnál nincs önmegszólítás, nála itt kijelentéssel találkozunk. A „hamutól őrzöm a tüzet” találó kép, vagyis, a lírai alany figyelmétől függ a tűz. A szerb alliterációs megoldás („vatra vrati”) hangsúlyossá teszi azt, hogy a lírai alany prométheuszi alak, aki ellopta az örök tüzet, s az önmegszólítás arra figyelmeztet, hogy a tüzet vissza kell vinni az eredeti helyére. A domonkosi sorral együtt értelmezve, ez a hely az, ahol a tűz nem ég ki, ahol örökké lángol. Amennyiben a tűz nem kerül vissza, kialszik. Ez a tűz az éberség egyik metaforájaként érthető, mivel a versszak kezdő soraiban a lírai alany az álmáról szól, az átaludt ünnepekről. A metaforát tovább gazdagítja a szerelmi tűz és az éberség tüzének a megkülönböztetése, azzal, hogy a lírai alany a csók helyét a pokolban határozza meg. A formai követelményt tekintve Domonkos betartotta azt az apró, halvány eltérést is, ami az eredetiben megvan: a „prespavao”-ra a hasonló végű „pravo” szó rímel. Domonkosnál ezt azzal oldotta meg, hogy az eredetihez hasonlóan eltávolította, ám hasonló hangzásúvá tette a rímeket: „ünnepet”-„tüzet”. Mintha ez a mássalhangzós disszonancia azt szolgálná, hogy kizökkentsen a rímek pontos csengéséből, hogy ne andalítson el a vers zenéje, s ezáltal fokozódjon fel az olvasói (és alkotói/fordítói) figyelem.

Az utolsóelőtti versszak ismét kevésbé világos képpel indul, nem kevésbé nehéz a többi rész sem: „I hlebovi se pod zemljom školuju; / Ja bih se želeo na strani zla tući; / Pa ipak, po milosti istorije, / Povračajući i ja ću u raj ući.”¹¹⁴ [A kenyerek is a föld alatt iskolázkodnak; / Én a gonosz oldalán küzdenék; / Mégis, a történelem kegyéből, / Okádva én is a mennybe jutok.] Tihomir Brajović azt állítja Miljković metaforikus nyelvezetéről, hogy: „Alapjellemezője a bizarral határos *vakmerőség*.”¹¹⁵ Max Blackra hivatkozva Brajović ezt a trópuszt *emfatikus* metaforának hívja, melyet nem lehet mással helyettesíteni, szó szerinti értelmében kell használni. Ennek mintapéldája pedig az idézett versszak első sora, ahol a metaforikus jelentés hordozója nem főnév, hanem az ige, „mely szokatlanul köti össze a két szemantikus mezőt, amennyiben általánosan vesszük, akkor ezek ellenkező minőségekkel vannak meghatározva: humánus és nem-humánus.”¹¹⁶ Szerinte azáltal, hogy Miljković a természeti mozzanatok

humánussal helyettesítette (föld alól kinövés, mint érési folyamat jelentése vetül az iskolázásra és a kenyérre), új jelentéslehetőségeket kínál fel az olvasónak. Domonkos kicsit módosít ezen a soron: „A cipók is földalatt jártak iskolába;”¹¹⁷ Ugyanakkor Domonkos megőrizte a miljkovići metafora „vakmerő emfatikusságát”. A továbbiakban Domonkos viszonylag pontosan adta vissza az eredetit: „A rossz oldalán szeretnék küzdeni; / Mégis, a történelem adománya, / Én is a mennyországban fogok zülleni.”¹¹⁸ A „milost” (’kegyelem’) nála „adomány”, de ez nem olyan távoli szinonima, hogy nagyobb jelentőséget tulajdonítsunk neki. Az „okádva jutok a mennybe” Domonkosnál kissé átszíneződik, kissé szegényebb lesz jelentésánál az eredetihez képest. Ugyanis „okádva a mennybe jutni” jelenthet kijózanodást is, nemcsak tagadást, a miljkovići kép mindkettőt tartalmazza, s az olvasóra van bízva a választás. Domonkos inkább a tagadás felé lendíti a jelentéshálót, mert nála a líra alany mennyben fog lezúllni, ami feltételezi azt, hogy a földi életben józan életet élt, illetve ez a kép az egészet gúnyosan kezeli, nincs benne a miljkovići kettősség feszültsége. Formai szempontból is másmilyen Domonkos változata, mert ő keresztřímesen fordította ezt a versszakot, míg Miljković az első és a harmadik sort nem rímelteti össze: školuju – istorije. Hangalakilag van ugyan némi összetartozás a „j”-nek és az „o”-nak köszönhetően, ám ez korántsem asszonánc, mint amit Domonkos használ ezen a helyen: iskolába-adománya. Miljković megoldása azért is szembeszökő, mert a másik két sorvéget tiszta rímekkel csengette össze. A korábbi versszakhoz hasonlóan a jelentésbeli kizökkentéseket itt is zenei disszonancia követi.

Az utolsó versszakban vannak a legnagyobb eltérések, a korábbi strófák fényében szinte meglepő, hogy mekkorák a különbségek. Az eredeti: „Za prijatelje proglasio sam hulje, / Zaljubljeni u sve što peva i škodi. / Dok mi zvezde kolena ne našulje / Moliću se pobožnoj vodi.”¹¹⁹ [Szélmákosokat neveztem ki barátainnak, / Mindabba szerelmesek, ami énekel és árt. / Míg a csillagok fel nem törnek a térdem / Istenhívő vízhez imádkozom majd.] Domonkosnál ez a következőképpen alakult át (félkövérrel jelöltem a kérdéses részeket): „Gazemberek, ti legjobb barátaim, / Mindent szeretek, mi árt és énekel. / **Vizekhez szólnak zsoltárait, / A csillagok hólyagot törtek térdemen.**”¹²⁰ A legkirívóbb változás a második sorban észlelhető, ugyanis az eredetiben a gazemberek mindabba szerelmesek, ami énekel és ártalmas, Domonkosnál ezzel szemben a lírai alany szeretetéről olvashatunk, az első mondat pedig úgy hangzik, mintha a lírai alany a gazemberekhez szólna. Az utolsó két sor sorrendje is megváltozott, továbbá elmaradt az „istenhívő” jelző a

„víz” előtt, noha ez még nem akkora torzulás, mivel a zsoltárok bevonásával Domonkos visszaadta a vallásos környezetet.

A racionális megközelítés itt is csődöt mond a vers olvasásakor. Miljković mintha intuitív befogadásra szólítaná fel a költemény olvasóját (és fordítóját). És ez elmondható mindhárom darabra, amit Domonkos lefordított.

Konklúzió

Az elemzés, összehasonlítás során azt találtuk, hogy Miljković költészete zárt, homályos a racionális olvasó számára. Novica Petković „poetémáknak”, Tihomir Brajović pedig „emfatikus metaforáknak” nevezte a nehezen érthető, aforizmatikus versbeszéd trópusait. Ez a fajta hermetikus költészet nemcsak Domonkosnak adta fel a fordítói leckét. Képes Géza a változtatásai során, a formakényszeren túl, ugyancsak egyszerűsített és az érthetőséget tartotta szem előtt. Ebből fakad, hogy mindkét fordító hol pontosan, vagyis szöveghűen, hol pedig átköltve adta vissza az eredeti verssorokat. Viszont mindkét fordító javára íródik, hogy igyekeztek megőrizni az eredeti költemények formai és tartalmi összetartozását, komplexitását. A fiatal Domonkos nem mindig a legjobb rímeket használta, gyakoriak a ragrímek a munkáiban. Ám ne ítéljünk túl szigorúan sem, ezek a tolmácsolások mégiscsak egy pályája elején álló költő szárnypróbálgatásai, melyek később soha nem jelentek meg kötetekben. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy el kellene hallgatnunk a gyengébb megoldásokat. Ahogyan azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy kiváló fordítói ötletek, megoldások is találhatóak Domonkos munkáiban. A fordítás tapogatózás a sötétben, akárcsak az alkotás és az olvasás.

A Domonkos István költészete iránt érdeklődők vagy kutatók számára izgalmas lehet ez a párhuzamos olvasás. A miljković költészet összetettsége, a vers „negatív ontológiáját” és a nyelvi működést kiveséző attitűd rokonlélekre találtak Domonkosban. Ez az inspiráció, illetve párhuzam a vajdasági szerző '63-as *Rátka* című kötetében, illetőleg fiatalkori esszéiben mutatható ki legjobban.

Jegyzetek:

¹Paul Valéry: *Füzetek*, Ford.: Somlyó György, Mérleg, Bp., 1997, 47.

² *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Vál.: Bányai János és Bosnyák István, Symposion Könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964, 153-157.

³ Ld. Koncz István: *Összegyűjtött versei*, Szerk.: Toldi Éva, zEtna, Zenta, 2005, 40.

⁴ Vö.: Elek Tibor: Pusztulás és pompa az örökös meghasonlásban, Ex Symposion 1997/19-20.

⁵ „Budući da je, kako kaže Kasu, shvatanje linearnog iščezlo iz našeg života, ideja o obliku kao neprekinutosti celine morala je biti odbačena. Ako je linearno to što konstituiše oblik, onda oblika u klasičnom smislu te reči više nema. Poezija je pribegla slobodnim i diskontinuiranim formama.”, In: Branko Miljković: *Sabrane pesme*, Priredili: Dobrivoje Jevtić i Bojan Jovanović, Prosveta, Niš, 351.

⁶ Bányai János Koncz poétikáját a „megszakított gondolat” költészetének tartja: „Mondatai bonyolultak, sőt az olyan mondatoktól sem retten vissza, és sok helyütt épp tudatosan alkalmazza őket, amelyeknek a közvetlen jelentése homályban marad, nem világosodik meg” (*A „megszakított gondolat” költészete*, Híd 1970/10-11., 1144.)

⁷ „[...] though was a question of form, and that he would concentrate his attention on analyzing its various modes and not its content”, James Lawler: *Valéry and his international reputation*, In: *The symbolist movement in the literature of European languages*, Ed.: Anna Balakian, Akadémia, Bp., 1982, 274.

⁸ „For, unlike his master in poetry who saw as his end the artifact, he centered his quest on the prospect of thought [...], LAWLER: i. m. 275.

⁹ Bányai János: *A szó: tűz*, Ifjúság 1962. február 8., 8.

¹⁰ „Nadrealističke iracionalističke postavke Miljković upotrebljava u funkciji jedne u suštini racionalističke estetike koja daje prednost radu nad inspiracijom i spontanom stvaranjem, i brani pesničku nejasnoću simbolističkim argumentima, nalazeći njene razloge u samom jeziku i njegovoj nemoći da iscrpno izrazi prebogati svet misli i osećanja.”, Jelena Novaković: *Poezija kao „patetika uma”*: Branko Miljković i Pol Valeri, In: *Poezija i poetika Branka Miljkovića*, Zbornik radova, Urednik: Novica Petković, Institut za književnost i umetnost, Dom Kulture „Branko Miljković” u Gadžinom Hanu, Bg. 1996, 59.

¹¹ „Snaga jezika leži isključivo u njegovom praktičnom značenju. U poetskom govoru ta je snaga samo potisnuta i nevidljiva, a samim tim i izmenjena. Jezik se

više ne poziva na svoje značenje već na svoje vađenje koje me pridaje sam pesnik. [...] Jezički razlozi poetske nerazumljivosti počivaju na težnji savremene pesničke reči da prevaziđe i ukinе dualizam ontos – logos i da postane reč – biće – delo.”, In: MILJKOVIĆ: i. m. 352–353.

¹² Maurice Blanchot: *Mallarmé tapasztalata*, Ford.: Lőrinszky Ildikó, In: M. B.: *Az irodalmi tér*, Ford.: Horváth Györgyi, Kicsák Lóránt, Lőrinszky Ildikó, Kijarat, Bp., 2005, 27.

¹³ BLANCHOT: i. m. 27.

¹⁴ BLANCHOT: i. m. 28.

¹⁵ „Jer: poezija je oset o tome da su stvari iščezle. Ili, tačnije, poezija stvara oset odsutne realnosti. Oset koji poezija stvara je praznina. Definicija poezije kao negativne ontologije je protivurečna, ali nije nemoguća.”, Branko Miljković: *Poezija i ontologija*, In: MILJKOVIĆ: i. m. 337–338.

¹⁶ „On se ne služi prelazima, od jednoga ka drugome, približavajući se onome što im je zajedničko, nego ih spaja sa zadržanim razlikama, koje se tekstualno lako uočavaju. On mišljenje uvodi u pevanje kao tekst u tekst.”, Novica Petković: *Inverzija poezije i poetike*, In: ZBORNIK: i. m. 15.

¹⁷ „[...] poezija se time diže do mišljenja čiji je predmet ona sama.”, In: ZBORNIK: i. m. 17.

¹⁸ „Poezija nije mišljenje misli, niti opevanje misli već mišljenje pevanja.”, Branko Miljković: *Biće i pevanje*, In: MILJKOVIĆ: i. m. 348.

¹⁹ „Pesma nije život, niti pesnikov život, ona je paralelna životu. [...] Ona samu sebe stvara, preuređuje se iznutra, svojim vlastitim krvotokom se hrani, sprečava da išta u nju uđe i oduzme joj dah. Zaštićena je od korozije vremena. Spolja je fosil, iznutra živi organizam.”, Branko Miljković: *Hermetička pesma*, In: MILJKOVIĆ: i. m. 334.

²⁰ „Ne plašim se da tvrdim da osećanje oblika prethodi pesmi: tu je ritam, iskrsavaju neke rime, tu je ideja, ali još nema reči. Dakle pesma ne počinje rečima, kao ni misao, ona se završava rečima. Pesma jeste jezik, ali tek pošto bude napisana. Ali, ko zna da li ona baš tada ne prestaje da bude pesma i postaje tekst. Ako je ono što pišemo izvučeno iz nas samih i bilo je potpuno naše, onda se stvaranje pesme zaista svodi na pripremanje i stvaranje odgovarajućeg oblika, jer sve ostalo već postoji.”, Branko Miljković: *Poezija i oblik*, In: MILJKOVIĆ: i. m. 331–332.

²¹ Domonkos István: *A vers fetisizálása*, In: *Kontrapunkt*: i. m. 44.

²² Henri Meschonnic: *Fordításpoétika*, Ford.: Haas Lídia és József Ildikó, In: *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, Szerk.: József Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter, Balassi, Bp., 2007, 406.

²³ Erre vonatkozik Paul De Man Benjamin-kritikája (Vö.: Paul de Man: *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, Ford.: Király Edit, *Átváltozások* 1994/2.

²⁴ Branko Miljković: *A tenger, mielőtt még álomba merülök*, Ford.: Képes Géza, In: *Jugoszláv költők antológiája*, Válogatta és az előszót írta: Vujcsics Sztóján, Móra, Bp., 1963

²⁵ Branko Miljković: *A növények dicsérete, A tűz dicsérete*, Ford.: Torok Csaba; B. M.: *Requiem*, Ford.: Dudás Kálmán, B. M.: *Ballada*, Ford.: Laták István, In: *Napjaink éneke. A jugoszláv költészet antológiája*, második kötet, Összeállította és a jegyzeteket írta: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1967

²⁶ Branko Miljković: *Ballada*, In: *Csillagpor. Jugoszláv lírai antológia*, Ford.: Csuka Zoltán, Magvető, Bp., 1971

²⁷ Branko Miljković: *Első ének; Triptychon Eüridikének; Goran; Vasfü; Világdicséret; Költő; Agon; Sírfelirat; Az utolsó vers; Űstökösmadár; Közös vers*, In: *Találkozások. Jugoszlávia népei és nemzetiségei mai költészetének antológiája*, Szerk.: Sárosi Károly, Tankönyvkiadó Intézet, Újvidék (Subotica : Birografika), 1980. A költemények előtte az újvidéki *Híd* folyóirat 1979/11-es számában jelentek meg.

²⁸ *Epitáfium; Agon; Bányászok; Vers; Alvók; A tenger költő nélkül*, In: *Kiásott kard. Jugoszlávia népeinek költészetéből. Válogatott versfordítások 1945-1984*, Ford.: Ács Károly, Forum, Újvidék, 1985

²⁹ Branko Miljković: *Mindenki ír majd verseket*, Beszélő 1999/6. Radics mellett meg kell említenünk még a kevésbé ismert Laszity Nikola műfordítását (B. M.: *Szonett*) a *Desiré* nevű folyóirat 2003/5-ös számában, melyet a fordító értő elemzése követett: *A poliszémia Branko Miljković „Szonett” című versében*.

³⁰ Gottfried Boehm: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, In: *Narratívák I.*, Válogatta, szerkesztette és a szöveget gondozta: Thomka Beáta, Ford.: Rózsahegyi Edit, Kijárat, Bp., 1998, 19.

³¹ A szintén képleírással foglalkozó Mieke Balnak Boehmhez viszonyítva ellentétes a véleménye a verbális kifejezőeszközök hatáskörét illetően (Vö.: Mieke Bal: *Látvány és narratíva egyensúlya*, In: *Narratívák 1.*: i. m. 155-180.)

³² Lepahin Valerij: *Szemantika – narráció – képiség. Megjegyzések az ikonértelmezéshez*, In: Szent művészet és az ikon, Szerk.: Ágoston Magdolna, A Szláv Történeti és Filológiai Társaság Orosz Történeti Szekciója, Szombathely, 2007

³³ BOEHM: i. m. 36.

³⁴ „[...] na temelju ovog arhetipskog obrasca ispisuje parabola o sveznajućem duhu koji lebdi nad celinom sveta, odnosno uspostavlja se dramatična borba između intelekta i osećajnosti, postojanja i znanja, nečega i svega, znanja i shvatanja. Ali, i ovde gde, na prvi pogled, religijski obrazac anđela, povezan sa mitskim obrascem Narcisa, pesniku služi samo zato da iskaže neke svoje duhovne, stvaralačke i moralne dileme, ustaljeni elementi ovog obrasca, njegova hrišćanska ikonografija, njegova božansko-ljudska dvojnost, bitno određuju i prate pesnikove asocijacije.”, Miloslav Šutić: *Arhetip i pesnički doživljaj („Ariljski doživljaj” Branka Miljkovića)*, In: ZBORNIK: i. m. 127.

³⁵ „Miljković je, dakle, privržen mitologiji i religiji, ali istovremeno iskazuje i svoje antimitsko, odnosno antireligijsko opredeljenje.”, In: ZBORNIK: i. m. 133.

³⁶ MILJKOVIĆ: i. m. 175.

³⁷ Branko Miljkovity: *Falra festett angyal*, Ford.: Domonkos István, *Iffúság* 1961. január 11., 8.

³⁸ MILJKOVIĆ: i. m. 175.

³⁹ MILJKOVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁴⁰ MILJKOVIĆ: i. m. 175.

⁴¹ MILJKOVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁴² Levél Paul Demenynek, Ford.: Somlyó György, In: Arthur Rimbaud: *Napfény és hús*, Válogatta, szerkesztette, az utószót írta és a jegyzeteket készítette: Bárdos László, Kozmosz, Bp., 1989, 304.

⁴³ MILJKOVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁴⁴ MILJKOVIĆ: i. m. 175.

⁴⁵ MILJKOVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁴⁶ MILJKOVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁴⁷ MILJKOVIĆ: i. m. 175.

⁴⁸ MILJKOVIĆ: i. m. 175.

⁴⁹ MILJKOVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁵⁰ MILJKOVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁵¹ MILJKOVIĆ: i. m. 175-176.

⁵² MILJKOVIĆ: i. m. 176.

⁵³ „U tome smislu pesnička slika je početak odsutnosti stvari i sveta, a metafora i alegorija suštinsko određivanje te nastale praznine. Tako život i svet bivaju zamenjeni poezijom.”, Branko Miljković: *Poezija i ontologija*, In: MILJKOVIĆ: i. m. 337.

⁵⁴ Branko Miljković: *A tenger, mielőtt még az álomba merülök*, Ford.: Képes Géza, In: *Jugoszláv költők antológiája*, Móra, Bp., 1963, 626-627.

⁵⁵ Magyarul két fordítása létezik: *Tengerparti temető* (Kosztolányi Dezső) és *A tengerparti temető* (Somlyó György) címekkel. (In: *Mallarmé és Valéry versei*, Válogatta, szerkesztette és az utószót írta: Szegzárdy-Csengery József, Lyra Mundi, Európa, Bp., 1990)

⁵⁶ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁵⁷ Branko Miljkovics: *A tengerről mielőtt elalszom*, Ford.: Domonkos István, *Iffúság* 1962. február 8. Érdekes megfigyelni, a fiatal symposionisták milyen bizonytalanok voltak a szerb nevek írásával kapcsolatban: Miljković nevét magyarított formában, hol Miljkovitynak, hol pedig Miljkovicsnak írták. A tizenegyedik kiadású *A magyar helyesírás szabályai* szerint ez a helyesírási törvény inkább a közismert történelmi és irodalmi múltú személyek tulajdonneveit érinti. Miljković esetében ez problémás, mert a magyar olvasók számára kevésbé közismert személyről van szó, a nevének nem létezett és nem létezik magyaros alakja.

⁵⁸ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁵⁹ MILJKOVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁶⁰ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁶¹ Vö.: *Charles Baudelaire válogatott művei*, Európa, Bp., 1964, 178-183.

⁶² RIMBAUD: i. m. 105-119. Rimbaud versét nemrég Dunajcsik Mátyás is átültette magyarra (In: D. M.: *Repülési kézikönyv*, JAK-L'Harmattan, Bp., 2007).

⁶³ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁶⁴ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁶⁵ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁶⁶ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁶⁷ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁶⁸ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁶⁹ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁷⁰ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁷¹ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁷² MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁷³ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁷⁴ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁷⁵ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁷⁶ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁷⁷ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁷⁸ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁷⁹ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁸⁰ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁸¹ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁸² MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁸³ „Viasz-füldugasszal az időn át kalmárok / hajózzanak – te hallgasd bátran sivatagok dalát! / Míg zárt tenger előtt térdeplő fehér csillag-raj sóvárog: / téged majd szétfeszít az erő és a vágy.”, MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁸⁴ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁸⁵ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁸⁶ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁸⁷ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁸⁸ A szerb eredetiben: „u njoj samoj”. A szövegkörnyezetből nem világos, ez hogyan értelmezhető, ezért értelmeztem úgy, hogy a ’szó önmagába veszett’.

⁸⁹ „Reč, ontički shvaćena, ne postavlja pitanje razumljivosti, jer problem razumljivosti je problem odraza i izraza. Zato je Mallarmé najnerazumljiviji pesnik koga je poezija imala. Ali ta nerazumljivost, kao što vidimo, ne počiva na proizvoljnosti, ambivalentnosti i nedovoljnosti jezika, već ne njegovoj opredmećenosti. Nasuprot shvatanju, bolje reći osećanju, da je reč sve, stoji shvatanje da reč nije ništa, da je treba izgubiti u njoj samoj ako uopšte želimo nešto njome reći. Po ovome shvatanju reč ima samo značenje, ali ne poseduje nikakvu snagu i moć kojom bi samu sebe mogla ostvariti. Ona pribavlja sebi snagu tako što potiskuje svoje značenje do mesta sa koga ovo može biti samo sugerirano, ali ne izričito saopšteno. Nedovoljnost reči tako postaje izvor njene energije. Nerazumljivost ovakve poezije počiva na nesuglasnosti snage i značenja, koja ima za posledicu to da reč više kazuje nego što joj se može verovati.”, Branko Miljković: *Nerazumljivost poezije*, In: MILJKOVIĆ: i. m. 351-352.

⁹⁰ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁹¹ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁹² MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁹³ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 626.

⁹⁴ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁹⁵ MILJKOVIĆ: i. m. 235.

⁹⁶ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

⁹⁷ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 627.

⁹⁸ MILJKOVIĆ: i. m. 235-236.

⁹⁹ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

¹⁰⁰ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.

- ¹⁰¹ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 627.
- ¹⁰² MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 627.
- ¹⁰³ MILJKOVIĆ: i. m. 236.
- ¹⁰⁴ MILJOKVIĆ-DOMONKOS: i. m. 8.
- ¹⁰⁵ MILJKOVIĆ-KÉPES: i. m. 627.
- ¹⁰⁶ Branko Miljković: *Pesma za moj 27. rođendan*, In: MILJKOVIĆ: i. m. 309.
- ¹⁰⁷ Branko Miljković: *27. születésnapomra*, Ford.: Domonkos István, Ifjúság 1962. február 8., 9.
- ¹⁰⁸ MILJKOVICS-DOMONKOS: i. m. 9.
- ¹⁰⁹ MILJKOVICS-DOMONKOS: i. m. 9.
- ¹¹⁰ MILJKOVIĆ: i. m. 309.
- ¹¹¹ MILJKOVICS-DOMONKOS: i. m. 9.
- ¹¹² MILJKOVIĆ: i. m. 309.
- ¹¹³ MILJKOVICS-DOMONKOS: i. m. 9.
- ¹¹⁴ MILJKOVIĆ: i. m. 309.
- ¹¹⁵ „Njena osnovna odlika je *smjelost* koja se graniči sa bizarnošću.”, Tihomir Brajović: *Od metafore do pjesme*, In: ZBORNIK: i. m. 102.
- ¹¹⁶ „koja na neuobičajeni način spaja dva semantička polja, najopštije određena suprotnim kvalitetima: humano i nehumano.”, In: ZBORNIK: i. m. 102.
- ¹¹⁷ MILJKOVICS-DOMONKOS: i. m. 9.
- ¹¹⁸ MILJKOVICS-DOMONKOS: i. m. 9.
- ¹¹⁹ MILJKOVIĆ: i. m. 309.
- ¹²⁰ MILJKOVICS-DOMONKOS: i. m. 9.

A NEVETÉS SZÍNRE LÉP

HOMÉROSZ ÉS ARISZTOTELÉSZ NEVETÉS-KONCEPCIÓI

A komikumelmélet Homérosz és Arisztotelész nevetés-koncepciói kapcsán két állandósult szókapcsolattal él. Az előbbi névéhez a homéroszi kacaj¹, míg utóbbihoz az animal ridens, nevető állat/élőlény kifejezések tapadnak. Dolgozatomban az említett kifejezések eredetét, előfordulását, jelentésváltozatait kutatom, amelyek, mint azt látni fogjuk, a forrásvidéket szemlélve, s egy mai, nem filológus olvasói pozícióból visszatekintve, nem tűnnek mindenesetben olyan egyértelműnek, mint amilyennek a mai szerepkörükben –eredeti szöveggörnyezetük nélkül látszanak. Homérosz esetében az *Íliász*² és *Odüsszeia*³ nevetés-előfordulásait, míg Arisztotelésznél *Az állatok részei*⁴ és a *Poétika*⁵ szöveghelyeit vizsgálom. Homérosznál a nevetés elsősorban az istenek attribútuma, s az emberekre csupán mint az istenek által rájuk bocsátott örület jellemző. Arisztotelész *Az állatok részei* című művében a rekeszizom működésének leírásakor kettévál a nevetés jelentéssége. Először mint a csiklandozásra adott reakció, annak kísérőjelensége hangzik fel, míg később, a folyamat magyarázata s leírása során egy általános tételben szerepel újra. A hangsúlyt erre a szövegre helyezem, mert a nevetés itt tűnik fel először, mint csak az emberre jellemző képesség, tulajdonság, ezáltal kutatások sorát nyitja meg mind a komikumelméletben, mind pedig más diszciplínákban (pszichológia, agykutatás, antropológia stb.). A *Poétika* eredetileg *Peri poiétikész (A költői mesterségről)* című, töredékesen fennmaradt írásában Arisztotelész egy helyen a nevetségést határozza meg és ez a komédia tárgyaként válik fontossá számára. A *Rétorika* című írásában két helyen is utal a *Poétika* nevetségessel, nevetéssel, komédiával foglalkozó részére. A *Poétika* valószínűsíthetően két részből állt, egy, a tragédiával foglalkozó és egy másik, a komédiát tárgyaló részből. Az utóbbi azonban elveszett, s ma már csak néhány töredéks utalás jelzi a valamikori mű meglétét.⁶ Umberto Eco *A rózsza neve* című regényében épp e mű feltűnésének, majd elpusztulásának gondolatával játszik el, amit ördögi jellege miatt – a középkorban elterjedt nézet volt, hogy a nevetés az ördög sajátja s "adománya" – a kolostor könyvtárának labirintusába zártak el a külvilág, mérgezett lapjai miatt végül mindennemű olvasó elől. Arisztotelész *Poétikájának*

vizsgálatakor megpróbálom a néhány fennmaradt töredéket *Az állatok részeiről* leírtakhoz kapcsolni, az ott elmondottakhoz képest értelmezni. Illetve Richard Janko *katharszisz*ről írt tanulmányában más, a komédiára vonatkozó töredékeket is említ, amelyek segíthetnek a nevetés funkciójának leírásban, így ezeket tárgyalásomba beemelem.⁷ A dolgozat első részében tehát a homéroszi kacaj milyenségének bemutatására törekszem, míg a másodikban Arisztotelész *animal ridens*-ét, az embert mint nevető élőlényt/állatot elevenítem fel. Dolgozatom egy nagyobb mű része, annak kezdete kíván lenni, amelyben a nevetés irodalmi funkcióit, szerepköreit kutatom fel, tehát egy lehetséges kezdet, kísérlet, amely a nevetés eredetét szövegek, s nem rítusok mentén gondolja el.

A homéroszi kacaj avagy az istenek „ki nem oltódó” nevetése

Homérosz *Íliász* és *Odüsszeia* című műveiben a nevetés mint az olümposzi istenek attribútuma jelenik meg. Az *Íliász* első énekében Héra mosolyog, miközben átveszi engesztelődésre intő fiától, Héphaisztosztól a nedűt tartalmazó serleget, míg a többi isten „ki nem oltódó nevetésre [*aszbesztosz gelosz*] fakad” a furcsa s esetlen közbenjáró láttán. Héphaisztosz azáltal válik a nevetés tárgyává, hogy Ganümedész szerepét igyekszik betölteni az olümposziak között, akit Zeusz rabolt el szépsége miatt, s az istenek pohárnokává tett.⁸ Héphaisztosz esetlensége, rútága Ganümedész szépségével szemben ugyanakkor ugyanabban a szerepben feltűnve nevetségesnek hat, mert a helyettesítő épp ellenkezője a helyettesítettnek. Ráadásul, amíg Ganümedészt Zeusz a halandók közül emelte fel az Olümposzra, s tette halhatatlanná szépsége miatt, addig Héphaisztosz épp Zeusznak köszönheti esetlenségét, mert ő által hajított a mélybe, amikor anyját, Hérát védte, s a rettenetes zuhanás következtében sántává, még esendőbbé, szánalomra méltóbbá vált.⁹ Héphaisztosz elsősorban kinézete miatt nem tud hatni a többi égilakóra, anyját, Hérát kivéve, míg Ganümedészt épp szépsége miatt fogadják maguk közé az istenek. Az olümposziak nevetésének tárgya azonban megváltozik az *Odüsszeiában*, s míg az *Íliászban* Héphaisztosz esetlenségét, alkatát nevették, most ő rendez nekik nevetséget. A kovácmesterség istene ravaszságával s mesterségbeli tudásával kerekedik felül Arészon, csapdát készít neki s feleségének, „az ágyban aranyló Aphrodité”-nek, és amikor a szeretők Héphaisztosz ágyában hálnak, lehull rájuk

a kovácsmester csapdája. Héphaisztosz hírt kapva a csel sikeréről, hazaindul, s ekként hívja nevetésre az olümposziakat:

„Zeusz atya és boldog, sosemúló égilakók mind,
jertek látni nevetséget, de olyat, mi nem illő:
engem, a sántát, Aphrodité, Zeusz lánya örökké
hogyan megvet, s a veszélyes Arésszal esik szerelembe,
mert ő szép, s egyeneslábú, míg én nyomoréknak
jöttem eként a világra.

(...)

Ők meg az ajtónál álltak, javak osztogatói:
és ki nem oltódó nevetésre fakadtak e boldog
istenek ott, meglátva cseles művét a ravasznak.
S volt aki így szólt köztük a szomszédjára tekintve:
»Jóra a rossz sose visz: megfogja a gyorsat a lomha,
lám, most is megfogta Arészt Héphaisztosz, a lassú,
őt, aki leggyorsabb valamennyi olümposzi úr közt,
ez meg sánta, de érti a cselet: úgy kell a bujának.«”¹⁰

A sánta s rút ekkor okossága révén elveszti nevetségességét, s helyette ellentettje, inverziója a „leggyorsabb” s szép Arész, Aphrodité csábítója válik oktalansága révén a nevetés tárgyává. Míg a többi isten továbbra is a „ki nem oltódó nevetés” attribútumával rendelkezik, addig a nevetségesség nem tapad állandó jelzőként Héphaisztosz személyéhez, habár nem kétséges, hogy a kacaj kiváltó oka először nem az egymáshoz láncolt szerelmespár, hanem az isteni „mestermű”, amely fogva tartja őket. Eltérő álláspontot fejt ki Helmut Bachmeier Héphaisztosz kapcsán a *Texte zur Theorie der Komik* című válogatáskötet Homérosszal foglalkozó részében, illetve *Utószavában*; Bachmeier mindkét,

eddig tárgyalt szöveghelyet Héphaisztosz kinevetésének leírásaként interpretálja.¹¹ Heller Ágnes ehhez hasonlóan értelmezi Héphaisztosz alakját. Mint írja: „Homérosz esetében "homéroszi kacaj"-ról szoktak beszélni. Mind az Iliászban, mind az Odüsszeában helyet kap ez a bizonyos kacaj. Mindkét esetben istenek nevetnek isteneken. Mindkét esetben Héphaisztosz - a rút és sánta isten - az, akit kinevetnek. Az Iliászban a sántaságán kacagnak. Az Odüsszeában a kacagás kiváltó oka bonyolultabb. Héphaisztoszt, akit megcsal szép felesége, Aphrodité, az istenekhez fordul, hogy jöjjenek, tanúskodjanak amellet, hogy milyen sérelem érte. Az istenek meg is jelennek, s így szemtanú lesznek Aphrodité szeretkezésének. Kit nevetnek ki? Héphaisztoszt. Nemcsak azért, mert rút - ahogy az Iliászban - , hanem azért, mert féltékeny, azért, mert buta, azért mert felsül, s azért mert felsüléséhez-szégyenéhez tanúkat is hívott. Még ráadásul a szeretkezésen is jót mulatnak. Ebben a jelenetben már tetten érhetjük a komikum néhány - változatlan - alapstruktúráját. Moliere-nél is találkozni fogunk velük.”¹² Héphaisztosz a maga módján valóban nevetséges mindkét esetben a többi isteni nézőpontból tekintve, ugyanakkor nem szabad megfedkezünk a már említett s jelzett inverziókról és helyettesítésekről sem. Az első esetben Ganümedész és Héphaisztosz cserélnek mitológiai szerepet, amely helycserében azonban nincs szó Ganümedész szépségének megcsúfolásáról, míg a második szöveghelyen, az *Odüsszeia* soraiban a csapdába esett Arész ugyanúgy gúny tárgyává lesz, hiszen túl jár az eszén az oktan, s karakterét megfosztja gyorsaságának attribútumától is. Nevetséges Héphaisztosz, amennyiben féltékenységből különleges csapdát készít, s szó szerint megrendezi a szerelmesek megszégyenülésének, bünbeesésének jelenetét, ugyanakkor megcsúfolja Arészt, az „egyenest-lábú”-t, az istenek között a leggyorsabbat, ezáltal éppen saját hibáiba, esetlenségének s lassúságának tulajdonságaiba láncolja le. Héphaisztosz a megrendezettek alapján eszessé válik, s gyorsabb a leggyorsabbnál, míg Arész csapdába esett, vágyában oktan áldozata a nevetésnek. A harmadik szereplő, Aphrodité szépsége viszont mindvégig sértetlen marad.

Homérosz eposzában azonban nemcsak az istenek nevetnek, de Pénélopé kérői is, amikor Athéné „nemlohadó nevetést kelt” bennük. Az isteni jelző ekkor a végzetüket nem ismerő halandókra száll, akiket hisztériájuk alatt már a sírás fojtogat.

„Így szólt Télemakhosz; de a kérők közt nagy Athéné
nemlohadó nevetést keltett, s eszüket kicsavarta.
S már idegen lett állcsontjuk s még egyre nevettek,
véres húsokat ettek, mindnek a két szeme könnyel
telt meg egészen, a lelkük már sejtette a sírást.”¹³

A kérők nevetésének kiváltó oka az istennő által rájuk bocsátott örület, amely megfosztja őket józanságuktól, az isteni kábulat hatása alatt nem veszik észre a közeledő veszélyt s a köztük rejtőzködő Odüsszeuszt sem, habár cselekedeteik (véres hús evése) s testi jeleik (sírás) előre jelzik vesztüket. A nevetés mint örület jelenik meg az emberek között, amelynek ellenállni nem lehet, s amely állati sorba kényszeríti a megszállottakat. A véres hús evése a Dionüszosz ünnepek ekstázisát eleveníti fel. Az eszelős halandók önuralmukat veszítve haladnak végzetük felé, elvesztették hatalmukat nemcsak cselekedeteik, de testük felett is. Pusztulásukat testük "darabokra hullása" s énük felbomlása előlegezi meg. Az emberek nevetése ekstázisuk jele, amelyet nem isteni nedű váltott ki, s semmiképpen sem kellemes, hiszen közben sírás kerülgeti őket. Örület, önkívület, amit Athéné büntetésként küldött rájuk, s amelyből kilépni csak ismételt isteni közbenjárásra lehetne. A halandók lelki rútsága testi rútságba torkollik. A kábulat ideje alatt mind erkölcsi, mind testi határaikat áthágják, habitusuk állativá silányul.

Végül utolsó homéroszi szöveghelyként az *Íliász* XXI. énekét vesszük górcső alá, ahol Zeusz tör ki nevetésben, amikor a görögök és trójaiak s az őket pártoló istenek harcát szemléli az Olümposz tetejéről.

„Most a vizály meg a többi nagy égilakó közibe hullt
súlyosan és szörnyen: két szándék kelt a szívükben:
összefutottak erős zajjal, recsegett a teres föld;
s körben a roppant ég zengett; hallotta a nagy Zeusz,

ült az Olümposzon és nevetett örömében a szíve,
míg szemlélte az összecsapó dühös égilakókat.”¹⁴

Bachmeier szerint Zeust a látottak a titánok harcára s valamikori önmagára, származására emlékezteti. A most szemlélt harc azonban mellőz minden titáni sajátságot, s annak csak komédiáját jelentheti, így pedig mulattatja a szemlélődő istenséget. Zeus az isteneken, ugyanakkor magán is nevet, ebben a jelenetben egybefolyik a nevetés alanya és tárgya. „Az abszolút nevetés következtében válik az isten mindenekelőtt –egy, egészében véve spekulatív idealista filozófia értelmében– istenné, amennyiben paradoxont old fel: mégpedig egyszerre istenként határtalannak (unbegrenzt) és –a politeizmusban– a többi isten által körülhatárolva (begrenzt) lenni.”¹⁵ Ha dinamizmusában törekszünk megragadni a leírtakat, akkor Zeus először a szemlélt istenek közé helyezi magát, majd azokon túlra, mindegyikük fölé, legvégül pedig saját urává avatja magát. A főisten nevető s nevetséges, szubjektum s objektum totalitása. A nevetés aktusában többszöri önmeghatározást hajt végre. Visszaemlékezve titánként szemléli önmagát, amelynek bohózataiként tűnnek fel előtte a most az emberek oldalán harcoló istenek. A titáni harc helyett, ahol egy új isteni hierarchia létrejött volt a cél, most a hősök, halandók illetve az őket pártoló istenek ehhez képest kicsinyes viszállyai miatt folytatott háború szemlélője. Többek között épp a cél milyensége vagy éppen céltalansága teszi a harcot nevetségessé. Zeus nevetésében önmagát először mint titánt, majd mint a többi istenekhez hasonlót látja meg, újra s újra feloldja előbbi meghatározottságait, majd önmagát mint főistent szemléli. Nevetésében felismeri önmaga nagyságát, határtalanságát, amely abból az adottságából adódik, hogy csakis saját maga szab határt önmagának. Zeus határtalan s határos, amennyiben határtalannak határozza meg magát. Ez az a paradoxon, amely nevetésében igazságként harsan fel. Kacaja nemcsak a többi istenek fölé, de önmaga fölé is helyezi őt, s a főisten ezen a paradoxonon kacag. Tehát Zeus kilép meghatározottságaiból, határtalannak bizonyul, majd megistenülése folyamatában önmaga által felállított határokból tűnik fel újra.

Összegezve tehát a homéroszi eposzokban a nevetés szinte mindig (kivéve az Athéné által az emberekre bocsátott hisztériát) a nevetségessel egy

időben jelenik meg, annak megtapasztalásának eredménye. Az istenek mindig valamin nevetnek, kacajuk gúny s fölény valami felett. A komikus azonban nem kötődik minden esetben a rúthoz (Héphaisztosz), sőt, a csúf kovácsmester maga is felülkerekedhet ésszel a szépen s a nála ügyesebben. Csellel Arész is elvesztheti méltóságát, erejét, gyorsaságát, szépségét, s nevetségessé válhat. Egyedül Aphrodité látványa olyan megigézően szép, hogy az istenek nem nevetni akarnak rajta, hanem inkább megélni, megosztani vele a komikus helyzetet. Aphrodité szépségét nem csorbítja az istenek nevetése, míg Arész csapdába esve megfosztódik a szép tulajdonságától.¹⁶ A homéroszi istenek kacaja Héphaisztosz s Árész és Aphrodité kapcsán kirekesztő, határok közé kényszerítő, azokat hibáikkal köti össze, s ilyenként rögzíti, míg Zeusz éppen nevetése révén rázza le magáról meghatározottságait, s definiálja magát a legfőbb istenként. A nevetés aktusában a komikus egy meghatározott hiba, rútság, bujaság, ügyetlenség, a halandók esetében pedig isteni cselvetés, büntetés; emberi nézőpontból esztelenség. A nevető istenekkel kapcsolatos szöveghelyek mindegyikében a szemlélők és nevetők (istenek) s a nevetség tárgyai (istenek) közt jól érthető határ létesül, amely elkülöníti egymástól az egyébként egyenrangúakat, egy származásúakat. Zeusz önmaga határoltóságát állítja, veti el, s hozza létre azt egy magasabb szinten, önmeghatározásként. Zeusz hatalma önmaga feletti hatalom, míg a többi istenség esetében mindig külső erők kerítik hatalmába a komikusot. A homéroszi kacagás az isteni szférában hatalmi játék, komédia. A vizsgált helyzetek mindig megrendezettek, rendként, hierarchiaként tételeznek, különítenek el isteneket az istenektől. A nevetés aktusa meghatározott játéktéren zajlik (Zeusz házában, Héphaisztosz ágyában), egy helyettesítő személy színre lépésével –Héphaisztosz Ganümedész inverziója, Árész Héphaisztoszé, a trójai háború patronáló istenei a titánok helyét veszik át–, ez a személy azonban a helyettesítetthez mérten alul marad képességeiben. A komikus hatást kontraszt okozza, amely ugyanakkor nem mellőzi a szemlélők fölényének érzetét sem. A vizsgált eposzokban a nevetés még nem válik le a nevetségéről, s fordítva, a kettő együtt jelenít meg a pillanatnyi hatalmi struktúrákat a hiba, hiány s az ehhez mért többlet függvényében. A rút a széphez képest nevetséges, ugyanakkor a gyors s szép („egyeneslábú”) Árész a rút s lassú Héphaisztoszhoz képest válik nevetségessé egy adott, rá nézvést kedvezőtlen szituációban. A ravaszság, az elmebeli fortély győzedelmeskedik ekkor a testi előnyök felett. Az ész győz a test felett. Ha tovább bontjuk kettejük ellentétjét,

láthatjuk, hogy a komikus hatást első szinten a helycsere s annak külső hozományai keltik, de a látszólagos ellentétek csak járuléka egy kibontatlan kontrasztnak, a szellemi s testi jártasságok ellenségeségeinek (az egyik a másik hiányával párosul inverz módon mind Arészban, mind Héphaisztoszban). Aki szép, nem okos, s aki okos, nem szép, legalábbis ez esetben. S most térjünk át Arisztotelészre.

Az animal ridens-től az előadások homo ridens-éig

I. Az állatok részei

Az ember önmeghatározásának történetébe az arisztotelészi *animal ridens* szinte a homo sapiens fonákjaként íródott be, mert míg utóbbiként az ember önmagát mint a teremtés koronáját csodálta, aki a gondolkodás (s eszesség) isteni adományával kerekedett felül az állatvilágon, addig előbbi önmeghatározását az örület (mint esztelenség) elfogadott, társadalmilag eltűrt s szabályozott jelenségével kapcsolta össze. Az ember mint nevető állat/élőlény az ünnepek, lakomák¹⁷, később szaturnáliák, karneválok, bolondünnepek stb. megszabott idején és helyén jelent meg a társadalom életében, melyek határain belül a nevetést szabadon gyakorolhatta. Ilyenkor kifordult önmagából, levetette társadalmi meghatározottságait, a lényének határt szabó szokások s szabályok rendszerét, s átadta magát egy eksztatikus (ek-stasis 'ki-állás, önkívület'), szokatlan kollektív tapasztalatának. Az embert mint nevető élőlényt ezáltal nem megtagadták, elfeledték, kitaszították a társadalomból, a kultúrából, hanem éppen azon belül teremtették meg játéktereit, ezen attribútuma kiélhetésének lehetőségeit. A nevetés s a nevetséges Arisztotelész előtt már rendelkezett saját szerepkörrel, jelentéssel, (például a homéroszi kacajként elhíresült s fentebb tárgyalt homéroszi hagyománnyal) azonban az nem volt "meghatározó jellegű" az emberre nézvést. A komikumelméletben a nevetés az ő filozófiai tevékenységétől számítva kapott emberi arcot s jelentőséget. A következőkben ezt szemmel tartva vizsgálom először Arisztotelész *Az állatok részei*, majd a hiányosan fennmaradt *Poétika* című írásait. Eredetileg Arisztotelész *Az állatok*

részei című írásából származik „az ember az egyetlen élőlény, amely nevetni képes” kijelentés, amit például Bahtyin is idéz¹⁸, és ami a komikumelmélet interdiszciplináris vizsgálatainak alapproblémájává lett; ez az állítás azonban tágabb szövegkörnyezetben vizsgálva szűkebb jelentéssel bír, mint amire az idők folyamán, arról leválva kapott. A kifejezés eredetileg a következő kontextussal szerepel Arisztotelésznél: „Ha az embereket csiklandozzák, hirtelen nevetésben törnek ki, és ez azért van, mert az indulat gyorsan átjárja ezt a részt [rekeszizmot], és, habár az csak nagyon kicsit melegszik fel, mégis egy olyan (az akarattól független) mozgásra készíti a gondolkodást, amely észlelhető. Annak oka, hogy egyedül az emberek csiklandósak, először is bőrük finomságában keresendő és abban, hogy másodszor ők az egyedüli olyan élőlények¹⁹, akik nevetni képesek.”²⁰ Arisztotelész a rekeszizom funkciójának leírásakor tér ki a nevetésre, amelynek kiváltó okaként a csiklandozást nevezi meg. Majd a továbbiakban olyan hiedelemről számol be, miszerint ha a csatában rekeszizmon szúrnak valakit, az kacagni kezd. Utóbbi számára kicsivel hihetőbbnek tűnik fel, mint az a népi hiedelem, amely a testről leválasztott fej, immár független, *testellen* mondatainak lehetőségességét állítja, habár Arisztotelész végül nem szalasztja el ennek részletesebb leírását sem.²¹ A görög filozófus a fenti idézetben a csiklandozást a rekeszizom szerepének s működésének, annak hőre, mozgásra mutatott reakcióinak bemutatásakor hozza fel példaként, amire az ember egy, elsősorban akaratlan jelenséggel, nevetéssel reagál. A csiklandozás során a rekeszizom – amely a felső, az érzékelésért felelős lélek s az alsó, emésztésért felelős testrészeket különíti el egymástól –, mozogni kezd, ami által az értelemben akarattól független változások indulnak be. Az ember nevetésben tör ki. A rekeszizmot a Természet olyan céllal hozta létre, hogy az megakadályozza az alsóbb testrészekben a táplálkozás során keletkezett hő akadálytalan feljebb áramlását, amitől a felsőbb, érzékelő s gondolkodó részekre közvetlenül hatást gyakorolhatnának. „Ebből a célból választotta el a Természet egymástól a kettőt, és alkotta meg a *phrenest*, hogy az válaszfalként és kerítésként működjön; és azoknak az élőlényeknek az esetében, ahol lehetséges volt elkülöníteni a felsőbb részeket az alsóbbaktól, elválasztotta a nemesebb részeket a kevésbé nemeseiktől. Ugyanis a felülső a ”jobb”, aminek a kedvéért való az alsóbb rész, ugyanekkor az alsóbb rész ”szükségszerűen” a felsőbb rész kedvéért való, és az étel befogadására szolgál.”²² Tehát a rekeszizmot a Természet határként, védőfalként alkotta meg, hogy az alantasabb s felsőbb, nemesebb részeket elválassza,

érintkezésüket korlátok közé szorítsa. A test alsó, alantasabb s a felső, nemesebb régiói egymástól –a diaphragma által– elválasztva, mégis egymással kapcsolatban állnak, s bizonyos esetekben, mint például a csiklandozás, együttesen hoznak létre jelenségeket. Mi történik ilyenkor? Arisztotelész a rekeszizom elnevezését (*phrenes*) arra vezeti vissza, hogy azok a néphitben a gondolkodás aktusával (*phronein*) mutatnak kapcsolatot, de gyorsan hozzáteszi, hogy ez csak látszólag van így. A diaphragma érzékelésben s gondolkodásban szerepet játszó szervekhez való közelsége okozza, hogy a benne végbemenő változások hamar észlelhetővé válnak. Ez következik be a csiklandozás során is, s talán ezért tűnhet valószínűnek számára a rekeszizomnál megszárt harcos felnevetése.²³

A nevetés a rekeszizom működésének sajátos esetekor váltódik ki, melyet a csiklandozás, tehát bizonyos testi inger vagy esetleg egy jól célzott szűrés előz meg. A nevetés az érzékelésben és gondolkodásban kiváltott mozgás, változás tünete, amely a testi működések észlelése révén jön létre. A diaphragma ilyenkor nem korlátozza, határolja el az alantasabb régióból származó hőt s indulatot kellőképpen, helyette közvetíti azt az érzékelő, majd pedig gondolkodó lélekrészekbe. A nevetés jelenségében tehát mind az alsóbb, mind pedig a nemesebb, "jobb" részek szerepet kapnak, mert a köztük levő korlát megszűnik határként funkcionálni, helyette közvetítővé alakul át. A nevetés kiváltódásakor a rekeszizmon keresztül indulatok s hő közvetítődne letről fölfelé, a hirtelen behatást azonban az említett szerv nem képes kellően lefojtani, lehűteni. A nemesebb részek közvetetten az alantasabb részek befolyása alá kerülnek, s az emberek nevetésre „kényszerülnek”. Arisztotelész lélek és test kapcsolatát kölcsönhatásukban mutatja be, az ember aktuálisan nevet, a lélek, mint a test formája, s a test mint annak anyaga együttesen kacag fel.²⁴ De miért részletezem mindezt? Mert úgy tűnik számomra, hogy Arisztotelész a rekeszizom működésének leírásakor egy olyan modellt működtet, amely a nevetés megjelenési formáinak bevett leírását adja. A nevetés ideje alatt az ember szinte teljességében tapasztalja meg önmagát, amennyiben minden test-része megrázkódik, mozgásba jön, a nemesebb-alantasabb *együtműködik*, és együtt formálja alanyát. S nem ugyanez történik-e azokon az ünnepeken, lakomákon, szaturnáliákon stb., ahol az emberek a nevetést gyakorolják? Az ember belső elrendeződésének, felépítésének kettőssége rajta kívül, önmagából transzponálva

ön-képének kettősségét kezdi működtetni. Ekkor, ha az ember önmagán nevet, származásának kettősségét, kontrasztját éli meg, sőt ha mások a nevetés tárgyai, akkor is azok hibáiban saját maga esendőségét s aktuálisan esetleg azon való fölülemelkedését neveti. Habár ezeken az ünnepeken nem a csiklandozás vagy egy jól irányzott szúrás váltja ki belőlük a kacagást, mintha lényük teljessége, nemesebb s alantasabb tulajdonságaik, adottságaik együtt jelenhetnének meg, s vennének részt az eseményeken. Meg kell jegyeznünk azonban még mielőtt tovább mennénk valamit az eddig írottakkal kapcsolatban. Arisztotelész a vizsgált szöveghelyeken nem bizonyítja, hogy a nevetés kizárólag az embert jellemezné, hanem a rekeszizom működésének elemzésekor a csiklandozás esetét vizsgálja, aminek előfeltételei az ember puha bőre s az, hogy ő az egyetlen élőlény, aki nevetni képes. Arisztotelész két általános állítást tételez az ember kapcsán, amik a csiklandósság előfeltételeiként szerepelnek. A nevetés képességéről valóban mint általános emberi adottságról tudósít, ugyanakkor nem ez állításának lényege, tehát nem is részletezi annak szükségszerű fundamentumait. Az idézett s elemzett szövegrészekben a nevetés kiváltó oka egy fiziológiai folyamat, tehát az ágens a test, azonban ez nem jelenti azt, hogy Arisztotelész említett általános tétele is ezen alapulna. Mint majd a *Poétika* kapcsán látni fogjuk– már Arisztotelésznel is megjelenik a nevetés pusztán fiziológiai jelenségétől s magyarázatától eltérő leírása is.

Összegezve az eddig tárgyalt szövegrész két módon foglalkozott a nevetéssel. Az első esetben a csiklandozás kapcsán, aminek járuléka volt az ember felnevetése. Ez esetben a leginkább problematikus, azonban ebben a dolgozatban csak érintett test-lélek kapcsolatának alakulása az, ami miatt a nevetés vizsgálata a csiklandozás kapcsán érdekes. A nevetésben a mi álláspontunk szerint az egész ember részt vesz, amennyiben az alsóbb s felsőbb testrészek együtt aktualizálódnak. Ilyenkor a kevésbé nemesebb részek hatalmasodtak el a nemesebbek felett, s a köztük fennálló válaszfal, a rekeszizom közvetítővé alakul. A lélek a testtel együtt harsan fel. A második esetben a nevetés az emberről tett általános kijelentésben szerepelt, s mint az ember differencia specifikája jelent meg. A komikumelmélet ebbe az általános tételbe pozícionálta a nevető ember eredetét, a jelentésszűkítő szövegkörnyezet nélkül, s szinte misztifikálta, kisajátította azt egy, az állat képességeinél "magasztosabb" emberi attribútumként. Az arisztotelészi példa alapján mindeközben a nevetés

éppen a nem magasztos s nem is kitüntetett, hanem „alantasabb” (emésztésért felelős) testrészek s azok „nemesebb”-ekre tett hatásaként íródott le. Vannak, akik a mai napig hiszik s kutatják a tétel bizonyos fokú igazát²⁵, s vannak, akik – elsősorban az agykutatás eredményeire alapozva –, tagadják, hogy a nevetés csak az embert jellemezné²⁶. A vita még nincs lezárva. Huizinga például a következőket írja *Homo ludens* című könyvének *Bevezetésében*: „Érdekes, hogy éppen a nevetés tisztára fiziológiai ténykedése egyedül az ember sajátossága, míg a játék értelmes funkcióját az állattal közösen bírja. Aristoteles »homo ridens«-e világosabban megkülönbözteti az embert az állattól, mint a »homo sapiens« kifejezés.”²⁷ Huizinga Arisztotelész általános tételét úgy értelmezi, mint aki a nevetésen nem érthetett mást, mint egy pusztán fiziológiai jelenséget. Közben kiemeli, hogy a nevetés képessége jobban elhatárolja az embert az állatoktól, mint a rá jellemző gondolkodás. Koestler redukálja a nevetés fogalmának jelentését, leválasztja az arisztotelészi gondolkodó lélekrészről, s kívül helyezi az emberi értelmén. Az eddig tárgyaltak alapján azonban láthattuk, hogy Arisztotelésznél a nevetés nem merül ki pusztán fiziológiai jellegében, illetve közvetett kapcsolatot feltételez az emésztő, s a gondolkodó lélekrészek között, habár kétségtelen testi kiváltódása. Arisztotelész nevetés-koncepciója nem gondolható el a test-lélek dinamizmusán kívül, hiszen a kettő szoros kapcsolatban áll egymással, ezért nem állítható annak pusztán testisége sem. De térjünk most már át Arisztotelész *Poétika* című írására, s lássuk, az mennyiben hoz újat az eddigiekhez képest.

II. Arisztotelész *Poétikája*

Arisztotelész *Poétika* című műve, mint azt a bevezetőnkben említettük, csak töredékesen maradt fenn, a komédiával foglalkozó rész, pár szövegemléket leszámítva teljesen hiányzik. A továbbiakban egy rövid részben kitérek a *Poétika* alapgondolataira, majd a fennmaradt szűkös szövegemlékeket elemzem, amelyeket a fentebb leírtakkal próbálom egybevetni. Mint láthattuk, eddig Arisztotelész kapcsán a nevetés elsősorban fiziológiai leírásával foglalkoztunk, miközben egy működő, működtetett komikumelméleti modellt tártunk fel. Jonathan Barnes írja Arisztotelész költészetelméletéről: „Bontsd elemeire az

összetett, és tedd ezt úgy, hogy felkutatód a kezdeteit, és megfigyeled, hogyan növekszik. Arisztotelész feltételezi, hogy az államok –és a tragédia– ugyanolyan tudományos módszerrel vizsgálhatók, mint az állatok és a növények. Nem feltételezi, hogy a tragédia – vagy akár az állam– egyszerűen a természet alkotása, de azt igenis feltételezi, hogy eléggé hasonlít egy természeti alkotásra ahhoz, hogy ugyanazt a kutatási módszert alkalmazza rá. Innen erednek meghatározásainak és rákövetkező fejtegetéseinek furcsaságai. A feltételezés ugyanis téves.”²⁸ Jonathan Barnes Arisztotelész tragédia-elméletét a botanikus munkájához hasonlítja, aki bizonyos számú kifejtett példány megfigyelése során tudományos leírását adja a szemlélt faj jellegzetességeinek. Arisztotelész empirikus megfigyelések során keresztül alkotja meg költészetelméletét; a természettudományos kutatásainál használt módszert terjeszti ki a *Poétikában* a költészetre, ennyiben nem a tragédia, vagyis a *tragodia* görög fogalmát határozza meg, hanem néhány „kifejtett”, tökéletes tragédiát szemlélve írja le jellemzőiket. Barnes vitatja azon *Poétika* értelmezések érvényességét, amelyek a művön egy előíró jellegű költészetelméletet kérnek számon, s benne a *tragodia* görög fogalmának meghatározását vélik felfedezni. Szerinte Arisztotelész módszere a tárgyválasztáshoz mérten téves, mert a költészetet mint organikus rendszert írja le, az azonban híján van a számon kért organikusságnak. Egy tökéletes tragédia szemlélése nem vezethet el annak kifejlésének történetéhez, belőle nem rekonstruálható fejlődése, élete. Arisztotelész költészetelméletét és a vizsgált műfajokat azonban az ember elevensége járja át. Mint azt Barnes sem tagadja, a *Poétikában* szinte minden mint emberre tett hatás, mint indulatkeltő, szabályozó mechanizmus válik érdekessé. A tragédiában, úgymint a komédiában is az ember érdekelt; az ő s élete formálása megfigyeléseinek kiindulópontja s leírásának célja. Talán hiba, hogy Arisztotelész élőként tekint a különböző műfajokra, de ebben az elevenségben önmaga emberségét kívánja megérteni, megélni. A tárgyalt műfajok organikusak, mert az ember –s nem pedig egy külsődleges élőlényként értett műfaj– eleven, s bennük önmaga elevenségét ismeri fel, éli meg. Talán ha az ember jellemzéséből, arisztotelészi leírásából indulunk ki, úgy kevésbé tűnik a műfajok leírása elvétettnek. Dolgozatom többek között megkísérli, hogy a nevetés kvázi-fiziológiai leírásán keresztül jussak el a komikumelméleti modell feltárásához. A közép az ember –vagy Prótagorasz szavaival élve: „minden dolognak mértéke az ember”²⁹–, s ezt végig szemmel tartjuk vizsgálatainkban. A *Poétika* soron következő elemzésekor főképp Richard

Janko fejtegetéseire támaszkodom. Janko az arisztotelészi *katharszisz* fogalom elemzésekor egy olyan művészetelméletre jut el, amely az ember testi, ugyanakkor erkölcsi megtisztulásával is számol. A *katharszisz* leírásakor nem tekint el annak testi aspektusától, így az indulatokkal való kapcsolataitól sem.

A *Poétika* az utánzó művészetek közé sorolja a költészetet, amelynek fajtái az utánzás tárgyában, annak eszközeiben és előadásmódjában különböznek. A mimetikus művészeteknek a szórakoztató nevelésben, a nevelésben és a tanulásban van nagy szerepük, mely funkciókat a legteljesebb módon a *katharszisz* kiváltódásakor érik el. Az utánzó művészetek létrejöttét Arisztotelész két természeti okra vezeti vissza: „[a]z emberekkel ugyanis gyermekségüktől fogva velük született az utánzás (éppen abban különböznek a többi élőlénytől, hogy igen utánzó természetűek, és első ismereteiket is utánzás révén szerzik) és az, hogy mindnyájan örömeiket lelik az utánozmányokban.”³⁰ Az utánzat szórakoztat s tanít, mert a képmás láttán a néző gyönyörködik a látványban, ugyanakkor összehasonlítva azt az utánzóval következtet, tehát tanul is. Arisztotelész Platónnal szemben nem akarja kiűzni a művészeteket a társadalom életéből, hanem helyette funkciókkal látja el.³¹ Janko kimutatja, hogy Arisztotelész mesteréhez hasonlóan az utánzó művészeteknek „szokásformáló hatás”-t tulajdonít, míg Platón csupán rossz szokások kialakulását látja bennük, addig Arisztotelész azokat hasznosnak találja az emberre nézvést. A tanítvány mimetikus művészetkoncepcióhoz kapcsolódó *katharszisz* elméletében a megélt érzelmek, indulatok hozzásegítik a befogadót egy mértékletesebb, erényesebb életvezetéshez. „[A] *katharszisz* végeredménye az, hogy képessé tesz minket arra, hogy helyes módon érezzük az érzelmeket: a megfelelő időben és a megfelelő tárgy iránt, helyénvaló motivációval stb.”³² Az utánzó művészetek, így a tragédia s a komédia is indulatokat váltanak ki a befogadóból, amiket átélve megtanulhatja azok helyes használatát, mértékét. A *katharszisz* „jelenthet orvosi purgálást, vallásos megtisztulást és intellektuális tisztázást is”³³. Orvosi aspektusára utal például a *Politika* egyik szöveghelye, ahol Arisztotelész a *katharszisz*t „olyan betegek gyógyulásához hasonlítja, akik eksztatikus érzelemkitörésektől szenvednek (*enthusziaszmosz*); őket „kathartikus énekek” segítségével gyógyítják, amelyek fölizgatják a lelket, és ily módon könnyítenek a túlzó érzelmeken. (*Politika* VIII.7,1342a 2-16)”³⁴ A *katharszisz* során tehát megszabadulhat az ember fölös, túlzott érzelmeitől, indulataitól, ami által

visszanyerheti önuralmát teste/lelke, egészében személye felett. Ekkor a *katharszisz* átélése megtisztítja a testet azokatól az indulatoktól, túlkapásoktól, amelyek addig gátolták a szellemet. Emlékezzünk vissza, hogy a csiklandozás során is mintha hasonló problémával küszködött volna a test s általa a lélek, amikor a rekeszizom képtelen volt féken tartani az alsóbb (emésztő) részeket ért behatásokra kiváltódott indulatok felsőbb, nemesebb (gondolkodó) részbe jutását, s aminek következményeként az "áldozat" elnevelte magát. Arisztotelész test-lélek felfogását jól jellemzik neveléssel kapcsolatos nézetei is, például a rajztanítást azért tartja fontosnak a nevelésben, mert általa az ifjú képessé válik „a test szépségének meglátására.” S így folytatja: „Hogy mindenütt csak a hasznosat keresse, ez illik legkevésbé az emelkedett lelkületű és a szabad emberhez. Minthogy pedig nyilvánvaló, hogy először szoktatással kell nevelni, és csak azután értelemmel, vagyis előbb a testet, csak azután az elmét: ebből az is kiviláglik, hogy a gyermekeket először testnevelőre és a tornatanárra kell bízunk.”³⁵ A nevelésben legalább akkora hangsúlyt kap a szoktatás, mint a tanítás, a test mértékletessé nevelése (ehhez tartozik annak formázása, edzése is), és a szellem erényessé, s a szépre fogékonnyá tévése. Arisztotelész filozófiájában a kettő együtt vezethet el a boldogsághoz, a széphez s a jóhoz. A test gondozása, nevelése azonban sosem történhet a szellem nevelésével, tanításával egyszerre, mert a „test fáradtsága akadályozza az elme működését, ezé meg a testét”³⁶ – egészíti ki kicsivel később gondolatait. Arisztotelész elválaszthatatlan egységként kezeli az embert, ahol a test megdolgozása a lelki működéseken kerekedhet felül, s fordítva. Míg a nevelésben külön-külön kell figyelmet szentelni a testnek és a léleknek, addig a helyes életvezetés során a kettő együtt, szimmetriában, a mérték megélésében működik helyesen, s tesz boldoggá. A *katharszisz* segít a testen, ami által a lelken is segít, s fordítva, mert egyik mértékletessége elvezethet a másik mértékletességének megtalálásáig. A *katharszisz* pusztán testi purgálásként való értelmezése elvéri Arisztotelész test-lélek koncepcióját, s nem magyarázza annak tragédiában és komédiában betöltött szerepét maradéktalanul, viszont intellektuális örömeire való redukálása eltekint annak az indulatokra/szenvedélyekre (*pathé*) tett hatásaitól. Arisztotelész művészetelméletében a tragédia (az eposz) és a komédia a nézőt mind testileg, mind pedig lelkileg megérinti, indulatokat, érzelmeket (örömet, fájdalmat, félelmet) ébreszt benne. A nézők nemcsak szemlélik az utánzó művészeket, de maguk is követik rezdüléseikkel a megidézett eseményeket, cselekedeteket.

Talán a velünk született utánzó kedv az, ami hat ilyenkor, s arra késztet, hogy a látottakat élményként éljük meg. A nézőben "megmozdul valami" – a csiklandozás során hő s mozgások keletkeztek a testrészekben, amelyek indulatokat/szenvedélyeket keltettek–, indulatok járnak át a testet a tragédia s a komédia előadásain is, amelyek érzelmekként jelennek meg a lélekben. Iamblikhosz egy Arisztotelész költészetelméletére vonatkozó szövegemlékében a következőket írja a tragédia és a komédia kapcsán:

„Az indulatainkban szunnyadó erő, ha teljesen magunkba zárjuk őket, még hevesebbé válik, ha viszont rövid ideig tartó működésre készítjük őket, addig a pontig, ahol a megfelelő arányt (*to szümmetron*) elérik, kellő mértékben (*metriósz*) okoznak örömet és elégűlnek ki, és megtisztulást nyerve (*apokathairomenai*) innen, meggyőzés és nem erőszak hatására megszűnnek. Ezért van tehát az, hogy akkor is, ha a komédiában és tragédiában mások szenvedéseit (*pathé*) szemléljük, véget vetünk a magunk heves indulatainak (*pathé*) és mértéket szabunk nekik (*métriótéra*) és megtisztítjuk őket (*apokhatairomen*), és a szertartásokban is, amikor szégyenletes dolgokat látunk és hallunk, megszabadulunk attól a káros hatástól, ami akkor ér minket, ha ezek a valóságban történnek.”³⁷ Iamblikhosz leírása Arisztotelész *katharszisz* elméletének egy lehetséges értelmezését adhatja. Mint láthatjuk, mind a tragédia, mind pedig a komédia eszköz a szemlélő számára, eszköz, amely önmaga indulatainak mértékét szabhatja meg. Az előadások ideje alatt, mások szenvedélyeit/indulatait (*pathé*) szemlélve a befogadó maga is "indulatossá", "megindulttá" válik, ugyanakkor azokat csak kellő mértékletességgel éli meg. Minek köszönhető indulataik mértékletessége? 1. Annak, hogy csak rövid ideig váltódnak ki. 2. S a látottak csak a kellő mértékig ébresztik fel a szemlélőben ezeket, tehát maguk is mértékletesek. Az első esetben akár gondolhatunk a cselekmények meghatározott idejére, időtartamára, a tragédiák, komédiák időbeli megszerkesztettségére, esetleg az előadás időkeretére is. Az időben megszabott, korlátozott előadás hozzásegíti a nézőt indulatainak időbeli beosztására, a megfelelő helyen s időben való megélésére. Míg a második kitétel tulajdonképpen a *Poétika* gondosságára, alaposágára is magyarázatul szolgálhatna, hiszen talán a mértékletesség eszméje ad okot arra Arisztotelész számára, hogy a mimetikus művészetek tárgyát, az előadás eszközeit s az előadásmód meghatározásait részletességgel tárgyalja. Az előadások egészét a

mérték eszméje járja át, amit szemlélve a néző maga is elsajátít. Mint ahogy a rajz megtaníthat a test szépségének meglátására, úgy a tragédia (az eposz) és a komédia is ránevelheti az embert a szép és jó cselekedetekre, viselkedésmódokra, indulatainak, érzelmeinek egy-egy helyzetben való helyes használatára, megélésére. A mimetikus művészetek a *katharszisz* segítségével testi-lelki formázást hajtanak végre, melynek végső céljaként a helyes életvezetés és a boldog élet sejlenek fel. Janko a következőképpen foglalja össze a *katharszisszal* kapcsolatos tételeit:

„(1) Az érzelmek nem önmagukban nevelhetőek, hanem „mozgósíthatóvá tehetjük őket a nevelésben”, azaz az érzelmi túlkapások nem állnak többé útjában a helyes erkölcsi választásnak.

(2) Az érzelmeket el kell vezetni a megfelelő arányig, azaz sokkal inkább megfelelnek a végletek közötti arisztotelészi középnek.

(3) A folyamat magában foglalja a *mimészisz*t: azáltal, hogy mások szenvedéseinek /reakcióinak/érzelmeinek (a *pathé* mindhármát jelentheti) utánzását nézzük, elérhetjük saját *pathoszaink katharszisz*át.

(4) A *katharszisz* mind a tragédiára, mind a komédiára vonatkozik.

(5) A *katharszisz* olyan szent rítusok hatásához hasonlít, amelyek az obszcenitást is magukban foglalták. Arisztotelész az ilyen rítusokról ugyanabban az összefüggésben beszél, mint a komédiáról (*Politika* VII.17, 1336b 13 skk.); jogosan feltételezhető, hogy ugyanilyen kapcsolatot teremtett közöttük a *Költőkről*-ben is.”³⁸

Arisztotelész tehát a tragédia és a komédia esetében is elképzelhetőnek tartotta a *katharszisz*t, aminek a testre és lélekre tett hatásai a nevetést megelőző változásokhoz hasonlítottak. Eddig a komédia kapcsán nem esett szó a nevetésről, pedig az, mint azt a következőkben látni fogjuk, ott lappangott végig a nézőtéren, s csupán a nevetséges színrelépését várta. Hiszen Arisztotelész *Poétikájában* a nevetséges a komédia tárgyaként tűnik fel, szerepe szerint megjelenése neveltet. „A komédia, mint mondtuk, silányabbak utánzása ugyan, de nem a hitványság minden értelmében, hanem a rútságé, melynek része a nevetséges. A nevetséges [*to geloion*] ugyanis valami nem fájdalmas és nem pusztulást okozó tévedés [*hamartéma*] és rútság, mint például mindjárt a

nevetséges álarc valami rút és torz, de fájdalom nélküli.”³⁹ A nevetséges (*to geloion*) tehát az a tárgy, amit a komédia színre visz. Megszorító körülmény azonban az, hogy nem mindennemű hitványság nevetséges, csak azok, amelyek a rútak egy fajtájaként jelennek meg. A rútság pedig nem olyan hiba, tévedés (*hamartéma*), aminek szemlélése fájdalommal jár, s nem is olyan, amelyik a tárgy, személy, cselekmény elbukásával, pusztulásával jár. A nevetséges szemléletéhez nem tapadhat fájdalom, helyette kellemes érzelmeket kelt a nézőben. „Hasonlóképpen mivel a játék a kellemes dolgok közé tartozik, és minden lazítás és a nevetés (*gelósz*) is a kellemes dolgok közé tartozik, szükségképpen kellemes az is, ami nevetséges (*geloiosz*): a nevetséges emberek is, szavak is és tettek is; a nevetséges dolgok *A költői mesterségről* (*Peri poiétikész*) szóló írásaiban vannak külön-külön meghatározva.”⁴⁰ –maradt fenn a *Rétorika* egyik töredékében. A nevetséges azáltal, hogy valami hibát, tévedést utánoz, nevetést vált ki a szemlélőből. A nevetés pedig kellemes, ezért szükségképpen kiváltó okának is kellemesnek kell lennie, érvel Arisztotelész. A komédia tehát a tragédiával szemben –ami részvétet és félelmet vált ki–, kellemes érzelmeket okozó dolgokat, jellemeket, cselekedeteket visz színre. A nevetséges hiba, tévedés, de mértékkel, ezt a mértéket jelzi az, hogy nevetni csak olyan hibákon lehet, amelyek nem járnak pusztulással, nem megsemmisítő jellegűek. A nevetséges kellemes érzelmeket vált ki a szemlélőből, örömet fájdalom helyett, a komikus jellem, dolog, cselekmény tehát mellőzi a tragikusságot. Janko egy újabb forrást, a *Tractatus Coislinianus*t is megemlíti a komédia kapcsán: „a Tractatus Coislinianus (...) így határozza meg a komédiát: „a gyönyör és a nevetés segítségével viszi végbe az ilyen érzelmek *katharsziszát*”, hozzátéve, hogy a komédia célja „a nevetséges megfelelő mértéke.(TC IV, IX).⁴¹ A komédia funkciója szerint kellemes érzelmeket, gyönyört és örömet kelt az emberben, de csak mértékkel. A nevetséges szemlélésekor a közönségben nevetés harsan fel, a látottak hatására az öröm érzelme hatja át a lelket, s a test szenvedélyei/indulatai (*pathé*) ”lekövetik” érzelmeiket. Ha a komédia *katharsziszt* ér el a nézőben, akkor annak érzelmei, indulatai egy húron pendülnek, a helyes mértékben élik meg önmagukat.

Összegzés

Arisztotelész művészetelméletét kutatva, a *mimészis* természetétől, – annak megjelenésétől az utánzó művészetekben –, kitérve a *katharszis* vizsgálatára, végül eljutottunk a komédia s a hozzá tárgyként tapadó nevetséges leírásához. Megkíséreltük a fennmaradt töredékekből mozaikként megalkotni a komédia egy lehetséges elméletét, amely tárgyaként a nevetségest jelölte meg. Mivel dolgozatunk tárgya elsősorban a nevetés, ezért a komédia műfaja kapcsán annak hatásaira esett a hangsúly, amit a *katharszis* leírásával, illetve annak nevetséges-nevetés kettősének megértésével értünk el. Az arisztotelészi töredékek és a *Poétika* kapcsán olyan hatásmechanizmust tártunk fel, amely számol a néző "állapotváltozásaival" a komédia előadása alatt, s aminek meghatározott funkciója van az előadáson túl, annak színhelyét elhagyva. Az ember az előadások alatt mértékletességet tanult s erre szoktatta testének indulatait. A néző érzelmei, indulatai, az ezekért felelős testi mozgások, erők meghatározott körülmények között, megszabott tárgy és előadásmód szemlélése által váltódtak ki. Hogyan kapcsolódott mindez a kezdeti fiziológiai modellünkhöz, amit *Az állatok részei* című Arisztotelész-szöveg alapján állapítottunk meg? Amiket a nevetést megelőző s kiváltó testi/lelki változásokról leírtunk a rekeszizom működése s a csiklandozás esete kapcsán, megjelent Arisztotelész *katharszis* elméletében is. Előbbi tulajdonképpen részletezi utóbbi leírását, ugyanakkor olyan esetet ír le, amelyben a határt és mértéket szabó testrész nem funkcionál kellőképpen. Mindkettő esetében indulatok, szenvedélyek szabályozásáról, megzabolázásáról esett szó, arról, hogy a test erőit, mozgásait, hőjét hogyan, s képes-e az alany irányítani. A csiklandozás során a test erre képtelen volt, amennyiben a rekeszizom határ helyett közvetítőként, médiumként s csak csillapítóként funkcionált. Ekkor a csiklandozott nevetésben tört ki; megpukkad a nevetéstől, mondjuk néha ma is. Többek között ezért válhatott a csiklandozás esetének leírása a rituális ünnepek komikumelméleti modelljévé. Mint azt Arisztotelész a *katharszis* orvosi aspektusával kapcsolatban megjegyezte, vannak olyan szokások, amelyek a rituálék terén és idején belül a zene eszközével, indulatok ébresztésével s fokozásával gyógyítják a hisztériásokat, az elragadottakat. Ekkor azonban a felesleges indulatoktól való megtisztítás a cél s annak elkerülése, hogy azok

ártsanak a mindennapokban, illetve az, hogy a test túlkapásain segítsenek. A tragédia és a komédia előadásai azonban nem az indulatok "kipukkasztását" célozza meg, amennyiben mértékletes fájdalmat, félelmet, örömet és gyönyört ígér. A néző ilyenkor önmaga mértékletességét tanulja, uralmat testének indulatai és lelkének érzelmei felett. A nevetés a komédia terrénumában nem mint hisztériás kacaj, hanem mint kimért és tiszta öröm jelenik meg. Gondoljunk vissza most Héphaisztoszra, amikor nevetséget, komédiát rendezett az isteneknek. Komédiájának tárgya isteni hiba volt, amennyiben Aphrodité házasságtörését rendezte meg Arésszal. Arész mindeközben héphaisztoszi hibákkal, ügyetlenséggel, lassúsággal ruházódott fel. De mindezt megelőzte Héphaisztosz csapdájának nevetségessége, hiszen az Héphaisztosz gyengeségét leplezte le, hogy nem képes megtartani feleségét, s hogy féltékeny. Féltékenysége késztette arra, hogy mesterségbeli tudását ilyen alantas cselvetésre használja fel. Hiba hiba hátán, egy isten rendezésében, isteneknek. Hatása „ki nem oltódó nevetés”. A homéroszi "nevetségek", habár hibákat vittek színre, tévedéseket mutattak be, nem voltak az eposzba ékelt vegytiszta komikus helyzetek, mert nem mellőzték a gúnyt s a megvetést sem. Ugyanakkor, mivel halhatatlan istenek nevetnek, ezért nevetésük sosem megsemmisítő, sosem pusztító hatású, a hibák s tévedések, amiken nevetnek, orvosolhatók. A homéroszi kacaj mellékíze keserű, ugyanakkor csak az emberre nézvést méreg. Homérosz, illetve a görög istenek színre viszik a nevetségest, megrendezik mulatságukat, amin aztán "végeláthatatlanul" nevetnek. Az ember ekkor még nem birtokolja a nevetés attribútumát, magától nem kacaghat fel, hiszen az csak az istenek sajátja, s őket csak elragadtatásként, hisztériaként érintheti meg. Arisztotelész a nevetést lehozza az istenektől az embereknek. Komédiaelméletében pedig megteremti azt a színteret, ahol a nevetséges megrendezhető s megszemlélhető. Megteremti azt a teret, amelyben a szemlélő megtanulhatja az uralmat önmaga, érzelmei és indulatai felett. Az ember az utánpótlás művészetekben való részvétel során "zeuszi hatalmat nyer", mert Zeusz hatalma önnön maga feletti kizárólagos hatalom, az önmeghatározás s önfeloldás képessége. Az emberek tehát esélyt kapnak a "megistenülésre", mert képessé válhatnak megindultságaik, érzelmeik behatárolására, irányítására, így önmaguk s cselekedeteik meghatározására is.

Felhasznált irodalom:

1. Aristotle, *Parts of Animals*, angol ford. A. L. Peck In: *Parts of Animals, Movement of Animals, Progression of Animals*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1998.
2. Arisztotelész, *Poétika* (teljes, gondozott szöveg), ford. Ritoók Zsigmond, PannonKlett Kiadó, Budapest, 1997.
3. Arisztotelész, *Politika*, ford. Szabó Miklós, az eredetivel egybevetette Horváth Henrik, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969.
4. *A szofista filozófia*, (Szöveggyűjtemény), ford. Adamik Tamás, Bugár István, Devecseri Gábor etc. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1993.
5. Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, Rabelais és Gogol (A szó művészete és a népi nevetéskultúra), Szatíra*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002.
6. Barnes, Jonathan: *Arisztotelész a költészetéről*, ford. Kopeczky Rita, In: *Helikon*, főszerk. Varga László, 1-2. szám 2002.
7. Berger, Peter L.: *Redeeming Laughter*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1997.
8. *Filozófia*, főszerk. Boros Gábor, Akadémia Kiadó, Budapest, 2007.
9. Heller Ágnes, *A komédia halhatatlansága, A nevetés*, <http://corleone.romapage.hu/hireink/article/102095/1342/> 2010. február 27.
10. Homérosz, *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, ford. Devecseri Gábor, Pantheon Kiadó, Budapest, 1993.
11. Huizinga, Johan, *Homo ludens (Kísérlet a kultúra játék-elméletének meghatározására)*, ford. Máthé Klára, Universum Kiadó, Szeged, 1990.
12. Janko, Richard: *A katharszisztól az arisztotelészi középig*, ford. Csepregi Ildikó In: *Helikon*, főszerk. Varga László, 1-2. szám 2002.

13. Lear, Jonathan: *Katharszisz*, ford. Bolonyai Gábor, *Helikon*, főszerk. Varga László, 1-2. szám 2002.

14. Lukianosz, *Kharón vagy a vizsgálódók*, ford. Jánosy István In: *Lukianosz összes művei*, I. kötet, Magyar Helikon, Budapest, 1974.

15. Meyer, Martin; Baumann, Simon; Wildgruber, Simon; Alter, Kai; *How the brain laughs, Comparative evidence from behavioral, electrophysiological and neuroimaging studies in human and monkey* In: *Behavioural Brain Research* Vol182 (2007) 245–260. o.

16. Panksepp, Jaak: *Beyond a Joke: From Animal Laughter to Human Joy?* In: *Science* 2005. április 1. Vol308.

<http://www.psychomedia.it/rapaport-klein/panksepp05.htm> 2010. február 28

17. Platón, *Állam*, ford. Szabó Miklós In: *Platón összes művei*, II. kötet, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

18. Szigetvári Iván, *A komikum elmélete*, A Magyar Tudományos Akadémia Kiadása, Budapest, 1911.

19. *Texte zur Theorie der Komik*, kiadta Helmut Bachmaier, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 2005.

¹ A homéroszi kacaj kifejezést a franciából vettük át, az eredeti görög *aszbesztosz gelosz*, 'ki nem oltódó nevetés' jelentésében.

² Homérosz, *Íliász*, ford. Devecseri Gábor In: Homérosz, *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Pantheon Kiadó, 1993.

³ Homérosz, *Odüsszeia*, ford. Devecseri Gábor In: Homérosz, *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Pantheon Kiadó, 1993.

⁴ Aristotle, *Parts of Animals*, angol ford. A. L. Peck In: *Parts of Animals, Movement of Animals, Progression of Animals*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1998.

⁵ Arisztotelész, *Poétika* (teljes, gondozott szöveg), ford. Ritoók Zsigmond, PannonKlett Kiadó, Budapest, 1997.

⁶ Lásd például „a komédiáról később fogunk szólni” (*Poétika* 1449b21) vagy a *Retorikából* származó két töredéket (*Rétorika* 1371b33), ill. (*Rétorika* 1419b2) In: Arisztotelész, *Poétika*, A *Poétika* töredékei (teljes, gondozott szöveg), ford. Ritoók Zsigmond. Id. kiad. 127. o., illetve Richard Janko tanulmányát, amelyben a szerző más olyan forrásokat idéz, amelyek tovább erősítik egy második rész meglétének hipotézisét. In: Uő, *A katharszisztól az arisztotelészi középig*, ford. Csepregi Ildikó In: *Helikon*, főszerk. Varga László, 1-2. szám 2002.

⁷ Richard Janko, *A katharszisztól az arisztotelészi középig*, ford. Csepregi Ildikó Id. kiad. 115-134. o.

⁸ Vö. Homérosz, *Íliász* (I. 595- 600), ford. Devecseri Gábor In: id. kiad. 23. o.

⁹ Lukianosz *Kharón vagy a vizsgálódók* című művében Hermészt megkéri Kharón, hogy szegődjön földi útján mellé vezetőként, de ő a következőképpen ellenkezik: „Nincs időm rá, ó révész. Épp az égi Zeusz szolgálatában sietek, hogy elintézzem egy emberekkel kapcsolatos ügyét. Hirtelen haragú, s félek, ha késlekedem, teljes egészemben rátok testál, átadván a sötétségnek, ahogyan Héphaisztoszal cselekedett a minap: *elhajít lábamnál fogva az égi küszöbről* – és nevetségessé válok magam is, amint sántán bort töltögetek.” In: *Lukianosz összes művei*, I. kötet, az idézett szöveget ford. Jánosy István, Magyar Helikon, Budapest, 1974. 303-304. o.

¹⁰ Homérosz, *Odüsszeia* (VIII. 306-311 és 325-332), ford. Devecseri Gábor In: Homérosz, *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Pantheon Kiadó, 1993. 552. és 553. o.

¹¹ Lásd: *Texte zur Theorie der Komik*, kiadta Helmut Bachmaier, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 2005. 10. o. és 122. o.,

¹² Heller Ágnes, *A komédia halhatatlansága, A nevetés*, <http://corleone.romapage.hu/hireink/article/102095/1342/> 2010. február 27.

¹³ Homérosz, *Odüsszeia* (XX. 345-349), ford. Devecseri Gábor In: id. kiad. 737. o.

¹⁴ Homérosz, *Íliász* (XXI. 385-398), ford. Devecseri Gábor In: Id. kiad. 376. o.

¹⁵ *Texte zur Theorie der Komik*, ford. tölem Id. kiad. 11. o., Vö. még Uo. 121. és 122. o. (Durch dieses absolute Lachen wird der Gott erst eigentlich – ganz im Sinne spekulativer idealistischer Philosophie – zum Gott, indem er eine Paradoxie auflöst: nämlich zugleich als Gott unbegrenzt und – im Polytheismus – durch die anderen Götter begrenzt zu sein.)

¹⁶ Vö. Homérosz, *Odüsszeia* (VIII. 334-342), ford. Devecseri Gábor In: Homérosz, *Íliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*, Pantheon Kiadó, 1993. 553. o.

¹⁷ A görög *kómos* „dór ünnep tánccal és énekkel Dionysos isten tiszteletére; lakoma, tivornya; általában ünnep. E szóból származott *kómódia*: vígjáték, valamint *kómos*: a komikus költőhöz vagy költészethez tartozó valami (pl. chorus, maszk). E melléknév latin alakja a *komikus* és *komikum*.” In: Szigetvári Iván, *A komikum elmélete*, A Magyar Tudományos Akadémia Kiadása, Budapest, 1911. 1. o.

¹⁸ Bahtyin a *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című írásában idézi In: Mihail Bahtyin, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, Rabelais és Gogol (A szó művészete és a népi nevetéskultúra)*, Szatíra, Osiris Kiadó, Budapest 2002. 80. o.

¹⁹ Itt a görög *zóon* kifejezés áll a szövegben, aminek élőlények s állatok jelentése is van, s talán leginkább a lelkes lények fogalmával adható vissza, amennyiben Arisztotelésznél minden élőlény lélekkel rendelkezik, így a növények, állatok s az emberek is, rekeszizommal azonban csak az állatok némely faja, s az ember; a latinban az *animal* kifejezéssel fordították, s később ez terjedt el.

²⁰ Aristotle, *Parts of Animals*, angol ford. A. L. Peck In: id. kiad. 279. o. (When people are tickled, they quickly burst into laughter, and this is because the motion quickly penetrates to this part, and even though it is only gently warm, still it produces a movement (independently of the will) in the intelligence which is recognizable. The fact that human beings only are susceptible to tickling is due (1) to the fineness of their skin and (2) to their being the only creatures that laugh.”) ford. tölem

²¹ Vö. Aristotle, *Parts of Animals*, angol ford. A. L. Peck In: id. kiad. 279-280. o.

²² Aristotle, *Parts of Animals*, angol ford. A. L. Peck, magyar ford. tölem Id. kiad. 279. o. (For this purpose, then, Nature made the division, and constructed the *phrenes* to be, as it were, a partition-wall and a fence; and thus, in those creatures where it is possible to divide the upper from the the lower, she divided off the nobler parts from the less noble ones; for it is the upper which is "better", that *for the sake of which* the lower exists, while the lower is "necessary", existing *for the sake of* the upper, by acting as a receptacle for the food.") ford. tölem

²³ Vö. Aristotle, *Parts of Animals*, angol ford. A. L. Peck Id. kiad. 279. és 281. o.

²⁴ A test és lélek kapcsolatának problémáját, annak különböző értelmezéseit Bene László foglalja össze a *Filozófia* című könyvben. Vö.: *Filozófia*, főszerk. Boros Gábor, Akadémia Kiadó, Budapest, 2007. 115-120. o.

²⁵ Például Peter L. Berger *Redeeming Laughter* című könyvében a nevetés magyarázatához kapcsolja az ember test-lélek misztériumának feloldásának lehetőségét. Berger a nevetés többféleségét állítja, tehát vannak fiziológiailag magyarázható nevetések, mint amilyen a csiklandozáskor jelentkező jelenség is, ugyanakkor vannak intellektuálisan kiváltott nevetések is, mégis úgy gondolja, hogy a jelenség teljes megértése az emberi természet misztériumának megfejtését jelentené. Vö. Peter L. Berger, *Redeeming Laughter*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1997. 45-47. o.

²⁶ Például Jaak Panksepp: *Beyond a Joke: From Animal Laughter to Human Joy?* In: Science 2005. április 1. Vol 308. 62-68.o. elérhető még: <http://www.psychomedia.it/rapaport-klein/panksepp05.htm> 2010. február 28. vagy M. Meyer és kollégái kutatási beszámolója: *How the brain laughs, Comparative evidence from behavioral, electrophysiological and neuroimaging studies in human and monkey* In: *Behavioural Brain Research* Vol182 (2007) 245-260. o.

²⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens* (Kísérlet a kultúra játék-elméletének meghatározására), ford. Máthé Klára, Universum Kiadó, Szeged, 1990. 14. o.

²⁸ Jonathan Barnes, *Arisztotelész a költészetről*, ford. Kopeczky Rita, In: *Helikon*, főszerk. Varga László, 1-2. szám 2002. 28. o.

²⁹ *A szofista filozófia*, (Szöveggyűjtemény), ford. Adamik Tamás, Bugár István, Devecseri Gábor etc. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1993. 9. és 18. o.

³⁰ Arisztotelész, *Poétika*, *A Poétika töredékei* (teljes, gondozott szöveg), ford. Ritoók Zsigmond Id. kiad. 27. o.

³¹ Platon az *Állam* X. könyvében az utánzó művészetekről ír, ahol többek között kifejti, hogy a költészet veszélyes a befogadó számára, amennyiben nemcsak megtéveszti őt, mert csak a létezők harmadik létformáját, az utánzat utánzatát képezi le a számára, de még az erényes embereket is megrontja, mert olyan lelkiállapotba sodorja őket, amely a valós élethelyzetben nem illő viselkedést vált ki. Vö. Platon, *Állam* X. könyv (595a-606e) In: *Platon összes művei*, II. kötet, ford. Szabó Miklós, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984. 649-682. o.

³² Richard Janko, *A katharsisztól az arisztotelészi középig*, ford. Csepregi Ildikó In: id. kiad. 124. o.

³³ Uo. 123. o. Janko később a fogalom mindhárom aspektusát kimutatja Arisztotelésznél. Lásd: Uo. 125-126. o.

³⁴ Uo. 117. o., ill. a szövegrész, amire Janko utal: „(Az az átélés, amely némelyek lelkét oly erőteljesen megragadja, mindenki lelkében megvan, avval a különbséggel, hogy az egyikben kisebb, a másokban nagyobb fokban; pl. a szájalom és a félelem, valamint a lelkesültség: ez az izgalom megragad némelyeket; de aztán azt látjuk, hogy a szent dallamok nyomán, mikor lelküket az áhítatos dalok megihletik, megnyugodnak, mintegy gyógyulást és megtisztulást nyerve; ugyanez történik szükségszerűen a szájalomra és a félelemre hajló, valamint más szenvedélyes embereknél aszerint, ahogyan ezek különböző módon nehezdednek a különböző emberekre: mindegyikükben bizonyos tisztulás és örömmel párosult megkönnyebbülés megy végbe; és a megtisztító dallamok is ehhez hasonlóan ártatlan örömet okoznak az embereknek).” In: Arisztotelész, *Politika*, ford. Szabó Miklós, az eredetivel egybevetette Horváth Henrik, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 372-373. o. Ugyanezt erősíti Jonathan Lear meglátása is, aki tanulmányában kimutatja, hogy

Arisztotelész a *katharszisz* szót legtöbbször „havi vérzés” jelentésben használja. Vö. Jonathan Lear, *Katharszisz*, ford. Bolonyai Gábor, *Helikon*, főszerk. Varga László, 1-2. szám 2002. 136. o.

³⁵ Arisztotelész, *Politika*, ford. Szabó Miklós, az eredetivel egybevetette Horváth Henrik. Id. kiad. (VIII. könyv 1338ab) 361. o.

³⁶ Uo. 363. o. (VIII. könyv 1339a)

³⁷ Iamblikhoszt Janko cikkének fordításában idézem. In: Richard Janko, *A katharszisztól az arisztotelészi középig*, ford. Csepregi Ildikó Id. kiad. 125. o. Ezt a szövegrészt azonban az általam használt Poétika kiadás is felvette *A költőkről* töredékei közé. Vö. *A költőkről* töredékei in: Arisztotelész, *Poétika*, *A Poétika töredékei* (teljes, gondozott szöveg), ford. Ritoók Zsigmond, Id. kiad. 131. o.

³⁸ Richard Janko, *A katharszisztól az arisztotelészi középig*, ford. Csepregi Ildikó Id. kiad. 125-126. o.

³⁹ Arisztotelész, *Poétika*, *A Poétika töredékei* (teljes, gondozott szöveg), ford. Ritoók Zsigmond Id. kiad. 31. o.

⁴⁰ Arisztotelész, *A Poétika töredékei* (Rétorika 1371b33) in: *Poétika*, *A Poétika töredékei* (teljes, gondozott szöveg), ford. Ritoók Zsigmond Id. kiad. 127. o.

⁴¹ Richard Janko, *A katharszisztól az arisztotelészi középig*, ford. Csepregi Ildikó Id. kiad. 129-130. o.

ÖNÉRTELMEZÉS ÉS A MÁSIK MEGÉRTÉSE – GONDOLKODÁS ÉS
ZSIDÓSÁG JUREK BECKER ESSZÉIBEN

A lengyel-zsidó származású Jurek Beckert Magyarországon elsősorban regényeiről (és regényfordításairól) ismerhetjük. *A hazudós Jakab*, a legelső, igen korán megjelent magyar fordításban (a regény 1969-es megjelenése után pár évvel, 1973-ban), és bár nem váltott ki nagy visszhangot, mégis bebocsáttatott és útnak indult a magyarországi, illetve a Magyarországon *annak* nevezett Holokauszt-irodalomban, amely problematikusságának bemutatását e dolgozat nem vállalja. Mindenesetre a regény egy olyan hagyomány részesévé vált, amely Kertész Imre Nobel-díja és az ehhez köthető kritikai tevékenységek felélénkülése következtében már képes hagyományként megmutatni magát, de csak szüntelen újragondolásában válhat valóban azzá; abban az ön- és irodalomértelmező folyamatban, amelynek orientálódásában Jurek Becker szövegei kétségtelenül fontosak.

A *Hazudós Jakab*ban – más, Magyarországon kevésbé ismert Becker-regényekhez hasonlóan – Becker nemcsak regényírói tehetségét bizonyítja, hanem írói nyelvén képes úgy kimondani az egyén lét- és világértelmezésének, ön- és idegenségtapasztalatának problémáit, hogy a kimondottban viszont hallhatjuk azt az érzékeny belső hangot, amely az élményeket, tapasztalatokat és emlékeket az egyén életútja során e mintázatba rendezte és rendezi.

A kérdés természetesen az, miként jelennek meg Beckernél e problémák az írásban, amelyek valamilyen módon mindig összefüggenek a zsidó származással, a zsidó közösséghez fűződő bonyolult viszonyával és e közösségnek és egyéni sorsának dialógusával. A szerző elbeszélő szövegei helyett e dolgozat a Magyarországon még kevésbé ismert, témában ide köthető esszékre összpontosít, mivel elsősorban gondolkodás és nyelv, gondolkodás és írás kapcsolatát és az önértelmezés különböző rétegeit, az önmagunkról való gondolkodásnak és nyelvi kifejeződésének sokféleségét kívánjuk vizsgálni,

amely nemcsak a Becker-kutatás, hanem a „Holokauszt-irodalom” számára is fontos eredményeket jelenthet. Nem a teljesség igényével szeretnénk bemutatni a problémákat; sokkal inkább a jövőbeli kutatásokat szeretnénk megalapozni velük.

1.

Elsőként azt vázoljuk fel, miként beszélhetünk Beckernél a másiktól és a másságról. A másiktól való beszéd egy olyanfajta lehetőségében próbáljuk megérteni ezeket, amely hasonlóan érzékeny a másik másságára és e problematikára: e lehetőséget Emmanuel Lévinas gondolkodása jelenti, akinél mind fenomenológiai, mind etikai dolgozataiban, esszéiben felfedezhetjük e kritikus szemléletet, amelynek nyelve Beckerével rokon.

Emmanuel Lévinas ezt írja a másik másságának megszüntetéséről:

„Ahhoz, hogy a nem-ént birtokunkba vehessük [begreifen]¹, egy létező, egy absztrakt lény révén, mely egyszerre létezik és nem létezik, kell utat találnunk hozzá. E ponton felbomlik a másik mássága, és tárggyá, témává válik; egyedülállósága bevehetetlen erőd ugyan, mégsem áll ellent.”²

Néhány sorral később pedig ezt olvashatjuk:

„És itt kezdődik minden hatalom. Ha a rajtunk kívüli dolgok általánosságuk révén az emberi szabadságnak kiszolgáltatottá válnak, akkor ez nemcsak annyit jelent, hogy az ember „ártatlan valójukban” veszi birtokába őket, hanem ellenőrzése alá vonja, megszeli és tulajdonává teszi őket. Csak tulajdonná alakulásakor ér véget teljesen az énnel a tőle különböző dolgok azonossá tétele. Bizonyos, hogy a tulajdonban a birtokolt másik a miénk, de önállóságát megszüntetve-megőrizve [Aufhebung]. Egy kultúrában, ha rendelkezik valamiféle képpel az önmagam filozófiájáról, akkor abban a szabadság egy a valamivel való bírásban lezajló folyamat. Az ész, amely a másikat redukálja, eltulajdonlás [Aneignung] és hatalom.”

Nem más ez, mint a világ, a nem-én, a másik szolgálatba állítása – találó itt számunkra a német *anstellen* ige, amelyből az alkalmazott szót képezzük –,

ahogyan egy minket hűen szolgáló alkalmazotté, ami a világtól mint másiktól éberséget, szolgálatkészséget, készenléti állapotot követel: „kész” kell, hogy legyen – a szó mindkét értelmében – értem és általam. Ha ezt a nyelvvel összefüggésben szemléljük, akkor mondhatjuk: a világnak készen kell állnia/várnia hívó szavamra/szavam által. Lévinas ennek kritikáját fogalmazza meg, amelynek megfelelően újra mondhatjuk az előbbi mondatokat: a világ saját nyelvemben mutatja meg magát, hívó szavában, másikként, hogy saját nyelvemben sohase lehessenek „kész” úgy, hogy mégis kész(en) vagyok/állok.

Mindez egyúttal egy olyan mozgáshoz is kapcsolható, amely mozgás az *abszolút másiknak*, az önmagamon kívül állónak a különös és önmagamtól elidegenítő [befremdlich]³ tapasztalásában történik, de e tapasztalásban mégsem válik a másik teljesen sajáttá, mert e tapasztalás „magatartás” [Haltung]⁴, így a mozgásban sohasem térek vissza az önmagamba. E mozgás szüntelenül kimozdít önmagamból, ahová ezután sohasem térhetek vissza (teljesen), mert követni kezdem a másikat úgy, hogy tudom, sohasem vagyok (erre) elég „kész”. E mozgás követés, a másik nyomában lenni, nyomában lenni ennek az ismerős idegennek, még ha nem is áll módomban követnem őt – ahogy Jurek Becker *Zsidónak lenni* [Mein Judentum] című esszéjében a gondolkodónak a saját zsidósága idegenségét szimbolizáló gyermekkori zsidó látogatót.

„Egyszer, emlékszem, külföldről látogattak meg minket. Körülbelül tizenegy éves lehettem. Apám egy szakállas, kopaszodó, idős férfinak mutatott be, aki a fején kis sapkát viselt, olyat, amelyet azelőtt még sosem láttam. Apám megmondta a nevem, majd kezét nyújtottam a férfinak, de ő csak állt mozdulatlanul. Hosszan nézett rám, közben alig észrevehetően a fejét csóválta, mintha valamit nem értene. Aztán megragadott – egy pillanatra megdermedtem a félelemtől –, majd átölelt. Tanácstalanul fordítottam a fejem apám felé, tudni akartam, miként viselkedjem. Apám egy megnyugtató kézmozdulattal lecsillapított, és értésemre adta, jó lesz, ha hagyom így történni a dolgokat, mert minden rendjén megy. Mozdulatlan maradtam tehát, és vártam, hogy végre elengedjenek. Aztán azt vettem észre, hogy az idegen férfi, miközben egyre szorosabban ölelt át, zokogott. Felnéztem, vajon mitől remeg az egész testében. Szemei csukva voltak, a könnyek eltűntek a szakállában. Nagyon nagy erőfeszítembe telt, hogy el ne sírjam magam. Emlékszem, erősen kívántam, hogy megvigasztalhassam a férfit, de bárcsak tudtam volna, miért. Álltunk egy

ideig, amely végtelennek tűnt. Nem fordultam többet apám felé, akár két órán át is csendben tudtam volna maradni. Majd az idegen elengedett, mormolt valamit maga elé, aztán kiment a szobából. Apám is hallgatott, én is, amíg a férfi vissza nem tért a fürdőszobából. Úgy búcsúzott el, mint akinek hirtelen nagyon sietős lett a dolga, engem pedig ekkor már elkerült a tekintete.

Amikor odakint volt, kérdeztem apámat, miért sírt úgy az a férfi. Azt mondta, hogy ezt még úgysem érthetném meg. Azt hittem, ezzel csak kimagyarázza magát, hogy azért nem mondja el, mert maga sem érti. Ma már persze nem így gondolom.

A férfit soha többé nem láttam viszont. Soha nem beszéltem vele egy szót sem, és nem tudom elfelejteni. Akárhányszor elhangzik a zsidó szó, nem azért, hogy egy adott személy ismertetőjegyévé váljon, hanem a különбözés fogalmaként, mint olyanként, mindig erre a férfira gondolok. Egyféle jelképpé vált bennem – milyen gyerekesen és érthetetlenül hangozhat ez mindazok számára, akiket soha nem karolt át, és akik soha nem látták őt sírni. Valahogy éreztem, hogy megrázkódtatásának személyesen semmi köze nem volt hozzám, sem pedig őhozzá, hogy egy nem magánjellegű viszonyból eredhet mindez. Sejtteni kezdtem, hogy ez az ember szoros kapcsolatban áll valamivel, ami jóval túlmutat saját magán, és ami minden másnál fontosabb kellett, hogy legyen számára. És még ha nem is áll módomban követnem őt egy darabig ezen az úton, mintegy hírnökként azt üzente, az út létezik, és milyen sokat jelent ez néhányaknak.”⁵

E látogatásban számunkra most az a fontos, miként jelenik meg benne Lévinashoz hasonlóan a másik problémája: a gyermekkori esemény felidézésével, megírásával képes-e megérteni a gondolkodó azt az idegenséget, amely abban áll, hogy a (gyermekként) átélt eleve elmondhatatlan abban a nyelvben, ami az *övé*, mert ez a nyelv eleve kimondhatatlan, és e másik nyelvben (az írásban) válik kimondhatóvá e nyelv kimondhatatlansága.

2.

E pontban az esszéekben megjelenő gondolkodás különböző rétegeit, formáit fejtjük ki a nyelvvel összefüggésben, hogy az előbb feltett kérdéseket pontosabbá tegyük. Becker esszéiben nehéz világosan elkülöníteni olyanfajta szinteket, legalább is úgy, hogy ezek valamiféle sajátos nyelvi kifejezőmódhoz kötődjenek, mint gondolkodás, metagondolkodás vagy nyelvről való gondolkodás. Ugyan nem nehéz olyan mondatokra lelnünk, amelyek önmagukban ne engednének e csoportosításnak, mégis inkább olyan kifejezéseket keresünk, amelyek egyfelől megőrzik e komplexitást, másfelől készek vagyunk bennük és belőlük gondolkodás és nyelv problematikáját kibontani és továbbfűzni.

E felvetésekkel hasonló indítást várnánk az elemzéstől is: Jurek Becker *Zsidónak lenni* [Mein Judentum] című esszéjének első bekezdése jelenti számunkra ezt a kezdőpontot:

„Az elmúlt időkben valahányszor azt kérdezték, honnan jöttem, kiktől származom, ezt válaszoltam: „szüleim zsidók voltak.” Úgy használtam ezt a mondatot, mint bevett fordulatot, amely információként nem világít rá túl sok mindenre. Ha a kérdező ekkor alkalomadtán megállapította: „Ön tehát zsidó”, akkor helyesbítésként minden egyes alkalommal még egyszer elmondtam a fordulatomat: „Szüleim zsidók voltak.” A különbség valamilyen módon mindig fontosnak tűnt, de anélkül, hogy felhoztam volna ezt beszélgetésekkor. A megfontolások [Überlegungen] tárgyaként nem egyszer mégis, így igencsak megérdemlik, hogy kifejtessék [genannt zu werden verdienen].”⁶

E sorok – retorikai nézőpontból – olyan benyomást keltenek, mintha az esszé gondolkodó figurája „vitairatot” vezetne be: a bekezdésben megjelenített párbeszéd, a beszélő és egy másik dialógusa olyan feszültséget teremt, amelynek következtében ki kell, hogy fejtessék valami: ez az esszében ugyanakkor nem a beszélő apológiáját jelenti, hanem egy olyanfajta szembenállását egy másikkal és másokkal, és e másikban megérteni és elmondani vágyott másság mint minőség megértésének különböző fokait, egészen a saját másság megsejtéséig és ennek az élménynek az elmondásáig, amely az önértelmezés problémájának központi

mozzanatává válik. Saját és másik e kettőssége a gondolkodásnak olyanfajta dinamikát ad az esszében, amelyet feltétlenül be kell mutatnunk, mielőtt a beckeri önértelmezést és annak problematikáját szemügyre vennénk.

Az első bekezdésből két fontos kifejezést kell kiemelnünk, amelyekre felfűzhetjük a fejtegetést. Az utolsó mondatban két helyen is jelöltük az eredeti német kifejezést: a *megfontolások*nál [Überlegungen], amelyek megérdemlik, hogy kifejtessenek [genannt zu werden verdienen]. Az *Überlegungen*, e többes számú főnév, amelynek helyén a magyarban a *megfontolások* áll, utal arra, hogy egy folyamatról van szó, amelynek lényege – a második kiemelt kifejezéssel egybeolvasva – nem abban áll, hogy teljesítsen vele valamiféle célt, azaz eljuttassa a gondolatmenetet egy „végső” igazságig, hanem épp e folyamatban: e folyamat mozgás, e mozgás pedig megmérés (*megfontolás!*), amely nemcsak a gondolatok súlyát méri meg a legkülönbébb skálákon, hanem azt is, mit jelent megsegíteni [verdienen] egy új nevet, egy új formát [genannt zu werden], azaz miben áll számukra az, hogy „megérdemlik, hogy kifejtessenek”. Mit mérünk meg és miben áll e megmérés lényege a kifejtés, a megnevezés számára, és mit jelent e megmérés számára megsegíteni?

A megsegítés egyfelől a gondolatok belső mozgásának, e mozgásból eredő feszültségnek a szemlélete másikként, amely folyton egy új, egy másik nyelvre vágyik, amelyben kimondathatik, de amely eleve csak ebben a nyelvben válhat kimondottá. E mozgás érés, érlelődés, de sohasem megérés, amellyel megérkezne, hazatérne ebbe a már eleve kimondott nyelvbe; sokkal inkább otthonkeresés: otthonkeresés a másokban és a másik által, amely a sajátban jelenik és jelenhet meg, de folyton kimozdít a sajátból, problematizálva ezzel a visszatérést, a hazatérést a sajátba és az otthonra találást önmagamban. Ez az esszében az apa otthontalanság-érzésével rokon:

„A háború után apámmal Berlinben maradtunk – ennek okairól megint csak sejtéseim vannak, merthogy sohasem akart beszélni velem erről. De nem mint olyasvalaki, aki nem szeretne egy titkot kifecsegni, hanem inkább mint valaki, aki azért tér ki egy kérdés elől, mert maga sem tudja a választ. Azt gondolom, amennyiben elveszítette a háborúban a hazáját, a haza mindenképp az embereket, és nem pedig a földet kell, hogy jelentse: a rokonokat, a barátokat, a meghitt ismerőseket. Ők már nem voltak ott többé, halottak voltak, a legszerencsésebb

esetben nyomtalanul eltűntek. Apám ezért kitartott annál az elvénél, hogy aki sehol nem érzi magát *odatartozónak*, legkényelmesebb számára, ha ott marad, ahol épp van.”⁷

E sorokban az a kérdés jelenik meg, amely Beckernél oly gyakran szerepel az esszéekben és a regényekben az apafigurák bemutatásában és a hozzájuk való viszonyban, amelyet nehezen kibogozható szálak fűznek Becker édesapjához, és amelynek problémáját a következő fejezetben próbáljuk meg körbejárni. Az otthontalanság-érzés és az otthonkeresés között lényeges különbséget fedezhetünk fel, ahogyan az elidegenedés és az idegenség mint másság (a sajátban) között. Beckernél az apához való viszonyról alkotott képünket szemlélve mégis azt mondhatjuk, hogy e fogalmi különbözőségben mutatja meg magát a kettő rokonsága: az apa az a személy, akinek titokzatossága és mássága kimondásában a gondolkodó figura saját másságának nyelvét keresi (de saját magának mássága csak az apa másságában mondható ki!) és ezáltal az önértelmezés (nyelvi) lehetőségeit. Az apa kiüresedése, önmaga önmagától való eltávolítása/eltávolodása, veszteség, és veszteségekhez, az otthon és a társak elvesztéséhez kötődik; ő a letelepedésben, a megállapodásban, az önmagával való kiegyezésben találja meg azt a paradox lelki békét, amelyet ő maga sem vesz igazán komolyan, mindenesetre iróniát és gúnyt érezhetünk szavaiból. E keserűség és az apa titokzatosságának leleplezése, amely nagyon egyszerűen szólva azt jelenti, hogy csak „titok van, de eltitkolt dolog nincs”, a titokzatosság csupán azt az érzést kelti, hogy valami van, amit el kell titkolni, valójában azonban épp az eltitkolható dolgok megfoghatatlanságára, nyelvbeli kifejezhetetlenségére vagy hiányára mutat rá, olyan meghatározó és gyakran visszatérő elemei az apa bemutatásának. Ráadásul olyan fontos felismerésekként hatnak, amelyek Becker saját magához való viszonyában is hasonlóan és igen erőteljesen jutnak kifejezésre. Az érzelmi feszültség és az önmarcangoló keserűség legintenzívebben talán *A láthatatlan város* című esszé szakaszaiban tör felszínre:

„Gyűlölöm az érzelgősséget. Észborító dolog, legszívesebben betömném az összes lyukat, ahonnan csak előmászhat, minden egyes alkalommal, ha apám elérzékenyült, kimentem a szobából, amíg újra nem volt képes uralkodni magán. Most pedig ez hirtelen mit sem kezdett számítani: a képek meghatottak, pont

engem, hogy aztán meg a legostobább könnyek miatt kelljen törölgetnem a szemeimet.”⁸

Majd kicsit később a következő sorokat olvashatjuk:

„Folyton azt érzem, hogy amikor emlékezem, annak valamiféle megerőltető dolognak kell lennie, ahelyett hogy csak úgy tétlen legyek, és lustán arra várnék, hogy emlékezzek. Itt erőlködöm az örületig, de nem jön semmi, csak a képek vannak a szobámban, annyira megfoghatatlanul közel.”⁹

Az utóbbi sorokban a múltbeli események titokzatossága az, amely e feszültséget megteremti, és amely e titokzatosságot elviselhetetlenné teszi, fokozva ezt a belső feszültséget. Olyan ez, mintha minden áron fel akarnánk feszíteni egy lezárt dobozt:

„Gyermekkori emlékek nélkül élni olyan, mintha arra lennél ítélve, hogy folyton magaddal cipelj egy ládát, aminek a tartalmát nem ismered. És minél öregebb leszel, annál nehezebbnek tűnik, és annál türelmetlenebbül várod, hogy végre felnyithasd.”¹⁰

Láthatjuk, miként jelenik meg a gondolkodó figuránál érzelmi feszültség és titokzatosság kettőssége. Az apa képes megőrizni higgadtságát és ironikusan szemlélni saját magát, még ha ezzel, illetve az ennek következményeként a titkok nélkülinek vélt titokzatosságával feszültséget is teremt a gondolkodóban, ezáltal apa-figurája (az apa mint másík a saját világban!) és ennek másságának megértése a saját másság, titokzatosság és a titok hiányának vagy kimondhatatlanságának nyelvi kifejeződésévé, otthonkeresésévé válik.

Az apa otthontalanság-érzésének és az otthonkeresésnek e rokonsága, amelyben sosem szűnik meg a rokon mássága, nem összeérést, összeolvadást és azonossá tételt jelent: az apafigura másságának megjelenítése mindig eltávolít a sajáttól, mintegy önmagamon kívül tart, és distanciát teremt. E távolságnak köszönhető az az ironikus viszonyulása a gondolkodónak saját magához, amelynek köszönhetően nem zárja önmagába az előbb említett érzelmi feszültség és az ellentmondásosság.

Ennek az iróniának egyik fontos forrása tehát az apafigura. Az apa titokzatosságának „leleplezése”, e kritikus mozzanat utat mutat a saját számára

is: az öniróniáét, amelyet járva kimondottá válik a beckeri nyelv, és amely csak ebben mondható ki. Ily módon a saját magának „talányokat gyártó”[11] gondolkodó figura ki tudja mondani ebben az íráshoz való viszonyát, amely számára és számunkra is igencsak fontos: ahogyan az apa titokzatossága semmiféle eltitkolhatót nem látszik elfedni, hanem csak a titokzatosság maga, úgy a gondolkodó és író Becker titokzatossága, az írásban feladott rejtvények, problémák szövevénye csupán írásban létező; a megfejthetetlen valójában e megfejthetetlenség képezi meg, így a megírtban válik kimondhatóvá az átélt, amely más nyelvben nem mondható ki – álljon ennek hátterében valamiféle trauma vagy valamiféle különös érzékenység a másik és a másság iránt.

E meg szolgálás, e mozgás másfelől nemcsak otthonkeresés, hanem rendezgetés is: nem rendszerezésre törekvés, hiszen nem is beszélhetünk helyes (sor)rendről, sőt, a rendezgetés folyamata épp a rend megrendíthetlenségét mutatja meg. Becker *A láthatatlan város* című esszéjében gettókról készült fotókat próbál meg valamilyen módon csoportosítani, rendezgetni, sorrendbe állítani.

„Amikor megkaptam őket, amikor felnyitottam a csomagot, és elkezdtem kirakosgatni, hamarosan éreztem, hogy másképp kell őket elrendezni. De mégis, milyen rendbe? Melyek azok, amelyek egymáshoz illenek, és hogyan, és melyeket kellene különválogatni? A gyerekek a gyerekekhez, a szakállasok a szakállasokhoz, a kereskedők a kereskedők mellé tartoznak? És a rendőrök a rendőrökhöz, a szőkék pedig a szőkékhez? Ez az elrendezés mindenesetre nem jó: olyan ez, mint amikor ugrik egyet a lemez, ami a legszebb felvételt is tönkreteszi. A képeket folyton újrendezem, feltétlen meg akarom oldani a rejtélyt. A pályaudvart kívülre, a temetőt kívülre, az utcákat középre teszem, egy helyre a faházakat, egy helyre a kőházakat, közéjük a műhelyeket, a falat [Grenze] pedig a falhoz [Grenze]. Soha nem jó egyik változat sem, az emlékezet lámpácskái nem gyulladnak ki.”¹²

E rendezgetésben a saját megfontolások, töprengések, és mindaz, ami ezek által a saját, otthonosnak vélt világhoz kapcsolható, válnak idegenné. Idegenné, másikká, távolivá válik ezáltal a megmérés is (vö. *megfontolás*) a másik megmérése, magam mellé állítása (*anstellen*): a másik szolgálatomba áll – legyen e másik másságára akármennyire nyitott – adósa vagyok tehát, és nem tudom,

miként fizethetnék¹³, de az ambivalens élmény, amelyet a német *Schuld* [adósság, vétek] szó jól érzékeltet, élmény, hogy mégis én „szolgáltam meg” ezt az adósságot, kimozdít saját magamból, megmutatva ezzel határait. A rendezgetésben ez a határok megnyílásának élményével párosul: e rendezgetésben a másik – a megméréssel, rendbe, rendhez állításával szemben – másságát, amelyet elveszített a sajátba belépve, megszolgálni látszik. E másság megszolgálása nem annak visszanyerése vagy visszanyerhetősége a sajátban (ellenszolgáltatás révén), sokkal inkább egy olyan veszteség mondatik ki benne, amely sosem téríthető vissza e megszolgálással, mégis csak ebben fejezhető ki: e megszolgálás sosem ér véget, mert végtelennek tűnik a veszteség, ami a másik másságának határtalanságát és kimondhatatlanságát mutatja meg. A másság határtalansága határaival a sajátban mondatik ki, amely érintkezik a saját határaival, radikálisan kimondva a falak a fallal, a határok a határokkal.

A képek ide-oda pakolásában, e lehetséges rendezgetésben, amelynek csúcspontja a fal falhoz rakása, aminek jelentősége nem csupán abban áll, hogy én teszem, ezáltal „talányokat gyártok magamnak”, hanem abban is, hogy csak én tehetem, a határoké a határokhoz, felmerül a kérdés: mennyiben különíthető el saját és másik? Hol végződik a saját, és honnan kezdődik (a sajátban) a másik, és fordítva. Megmérhető és uralható-e ez a távolság? Mit jelent a távolság, a distancia az otthonkeresésben? Hogyan viszonyulok e distanciához e rendezgetésben, és hogyan akkor, ha e rendezgetés írás.

3.

E fejezetben a zsidó származáshoz, a zsidó közösséghez fűződő problematikus viszonyral összefüggő önértelmezést és nyelvi formáinak lehetőségeit fejtjük ki saját és másik, gondolkodás és nyelv előbb feltett kérdéseivel összhangban. Az önértelmezés, az önmagamról gondolkodás, az önmagam megértése (a másikban) töprengés, megfontolás, megmérés, *számítás*. Ennek problematikáját a *Zsidónak lenni* egy részletével közelítjük meg:

„Másoktól tudom, hogy az ő gyermekkori emlékeik sokkal távolabbra nyúlnak vissza, mint az enyéme. És merthogy nem akartam beletörődni abba [sich

abfinden], hogy másoknál ez így van, nálam meg másképp, abba pedig már végképp nem, hogy az én fejemben valami nem működik rendjén, sok időt töltöttem el azzal, hogy megtaláljam a különbség okát. Szerény sikereket értem el ugyan, mégis helytállónak kell tartanom a végeredményt, amíg nem kapok másoktól elfogadhatóbb választ. Erre jutottam [Ich habe mir errechnet]...”¹⁴

E sorokat olvasva a saját mássága, amely egyúttal mások másságának viszonyában fejezhető ki, nyugtalanító, elidegenítő; nem válhat szokásossá, megszokottá, sajátta: e másság tapasztalata kimozdít az önmagamból, és nem enged visszatérni. A számításban úgy válik kimondottá e másság, hogy e saját másság és mások mássága megőrződik benne, de úgy, hogy egyúttal olyan távlatokat nyit a saját számára, amelyekben e megőrződés nem szünteti meg e másságot: számítani egyfelől a saját számításait jelenti; számolni valamivel, osztani-szorozni, megbecsülni valamit: e számítás folyamat, közelítés valamihez, egyben önmagunk távol tartása a végső eredménytől, tehát önmagunkra is irányul. Számítás másfelől „valaminek, valakinek számítani”, azaz másoknak, mások másságának, a saját mások számára megragadható másságának viszonylatába helyezni az önmagamat. E számításokkal az én mindig túl akar mutatni önmagán, a jövő, a másik felé irányul: a számításban mindig kifejeződik annak kérdése, hogy mivel és kivel számolhatok, mit remélhetek, mire és kire számíthatok, és végül pedig arra, hogy mit számít mindez, mire számíthatok e számítással. E számítás rokona annak a mozgásnak, amelyben a saját sohasem térhet vissza önmagához.

Az ön- és helyzetértelmezés e számításait két fontos, ide kapcsolódó és egymáshoz sok szálon kötődő mozzanatból próbáljuk meg kibontani: az egyik a körülményeké [Umstand], a másik a társakhoz való viszonyé. A zsidóság, a zsidó-lét, a zsidó közösséghez tartozás mint körülmény első hallásra úgy hathat, mintha valami „előre megírtról” lenne szó, Beckernél ezzel szemben „mi magunk írjuk meg” a saját zsidóságot. A körülmények, a körülményekkel végzett számítások három fontos helyen is megjelennek az esszében. Elsőként a család történetének mint a zsidóság második világháborúbeli története részesének felidézésekor találkozhatunk e szóval:

„A körülmény, hogy zsidó családba születtem, nem kevés következménnyel járt eddigi életem során. Két éves voltam, amikor szüleimmel együtt

szülővárosom, Łódz gettójának lakói lettünk, a várost nem sokkal azelőtt kereszteltek el Litzmannstadtnak. Ezt követően a ravensbrücki és a sachsenhauseni koncentrációs táborokban tartózkodtam. Mikorra a háború véget ért, az azelőtt végeláthatatlanul sok tagot számláló családom megfogyatkozott; amint hallom, mindössze hárman maradtunk túlélők: apám, egy nagynéném, akire nem tudok emlékezni, mert sikerült közvetlenül a németek lengyelországi bevonulása után elmenekülnie valahova, talán Amerikába, és én.”¹⁵

A körülmény: beleszületni [hineingeboren werden] egy családba, ezáltal egy környezetbe, amely helyhez, korhoz és kultúrához van kötve, és egy olyan közösségbe, amelynek sorsában (és itt már megelőlegezzük, hogy Beckernél miként feszül egymásnak a sorsszerűség és a sors, mint megtörtént események utólagos értékelése) részesül e család, és a személyes sors, a megmenekülés hozzáadódik e közösségéhez, amelynek mégsem a megmenekülés a sorsa.

Körülmény az emlékezet mássága is – ahogy ezt a következő megfontolandó szövegrészletben olvashatjuk –, amellyel a gondolkodó megpróbál számot vetni. Az emlékek csaknem teljes hiánya a gettóban és a lágerben töltött időkből és a már említett nyugtalanító másság folyton számításokra késztet, egyben annak megírására is, mi lehetett akkor.

„És e három körülmény – hangzik végső következtetésem – kitörölte az időt az emlékezetemből egészen a felszabadulásomig. Biztos, hogy nem teljes egészében, nem olyan hiánytalanul, hogy azt mondhassuk, ott már semmi sincsen, mégis, olyan alaposan, hogy ami megmaradt, aligha nevezhető emlékezetnek.”¹⁶

Körülmény végül a német nyelv kései elsajátítása, és az a fajta kétnyelvűség, amelyben a korábban megtanult nyelv teljesen feledésbe merült.

„A körülményt, hogy csak nyolc évesen kezdtem el németül tanulni, tehetjük felelőssé azért, hogy e nyelvhez való viszonyom meglehetősen egzaltálttá vált. Ugyanúgy, mint a korosztályomból a többi gyereket a cserebogarak és a versenyautók, és ezek minél sokoldalúbb megfigyelése érdekelt; úgy fordultak a szavak, mondatok. Az egyetlen eszközt, hogy elkerüljem a gúnyolódást és a hátrányokat, amelyek abból adódtak, hogy én voltam szélteben-hosszában az egyetlen nyolcéves, aki nem tudott *helyesen* beszélni, a nyelv igen beható

tanulmányozásában láttam. És még ma is azt gondolom, valóban nem lett volna más lehetőségem.”¹⁷

E nyelvtanulásban eleinte csak azok a dolgok kapnak nevet, amelyek érdekesek a gyermek és a társak számára; ehhez próbál közelíteni a nyelvhasználat, de a távolság végtelennek tűnik. A mások által meghatározott szabályok, a „másik szabálya” igen radikálisan veti fel a beilleszkedés és a szabályok problémáját, amelyet a felnőtt zsidó származása miatt szüntelenül tapasztal: a mások által előírt kulturális és nyelvi szabályok, amelyekben kimondatható egy személy közösséghez tartozása, mindig „másik” szabályok maradnak, a „saját zsidóság” soha sem redukálható teljesen.

E körülmények a számításokban válnak kimondottá, az önértelmezés folyamatában nyerik el sajátos szerepüket: mint láhattuk, számtalan problémát vethetnek fel. Ezek közül most csak a származás, a közösséghez tartozás és a hagyományok, hatások ide kapcsolható kérdését vesszük szemügyre.

A származás, a zsidó családba születés Becker számára tehát olyanfajta környezetet is jelent, amelyben az egyént hatások érik, és bizonyos módon találkozunk a zsidó közösség hagyományaival. E közösség Becker számára a második világháború utáni idők kelet-berlini zsidóságát jelenti, azokat a Holokausztot túlélő Kelet-európából, az antiszemitizmus és a megrázó emlékek elől az NDK fővárosába menekült zsidókat és családjaikat, akiknek viszonya a zsidósághoz, a zsidóság sorsához, a német lakossághoz, az országban tartózkodó szovjet csapatokhoz és a „szocialista” államhatalomhoz igen problematikus. Meghatározó élmény a valláshoz és a zsidó tradíciókhoz való viszony átalakulása, az ezekhez köthető helyek és események szerepének megváltozása, rég elfeledett vagy ilyen formában sosem létezett hagyományok „újjáéledése”, a második világháború szenvedéseinek értékelése, az érvényesülés és a társakhoz való viszony kérdései. Ezek természetesen mást jelentenek a felnövekvő új generáció számára, ezáltal szembe kerülnek a szülők generációjával, akik e közösség „megalapítói”, és átalakul a nem ebbe a közösségbe tartozókhoz fűződő viszony is. Az egyén szüntelenül szembekerül önmagával és másokkal, zsidóságával szüntelenül számot kell vetnie.¹⁸

Nem célunk a közösség szociológiai vagy szociográfiai bemutatása, e régi és új „hagyományok” leírása; inkább a hagyományokhoz mint a közösségi kultúra

sajátos megértési módjához való viszony érdekes számunkra. Becker *Zsidónak lenni* című esszéjében kritikusan, de kellő önkritikát gyakorolva szemléli a hagyományokat.

„Általában, úgy vélem, keveset jelent számomra a hagyomány. Ha láttam, miként őrzik a hagyományokat, volt valami, ami zavart. Még akkor is, ha igen jól felismertem valami olyat, ami véleményem szerint rászolgált arra, hogy megőrizték. Úgy látom, a hagyományokban túl gyakran erősebbnek bizonyul az, ami zavar. De mégis, ez túlzás.

Egész fiatal férfi voltam, amikor hosszú időn át kedvet éreztem a tekészéshez. Levittek egy tekeegyesületbe, ami nagy örömömre szolgált. Mikor a tekézők játék után beültek a klubba sört inni és énekelni – mintha ez a procedura elválaszthatatlanul a tekészéshez tartozna – én sem zárhattam ki magam ebből, ha azt akartam, hogy tekésként is elfogadjanak. Világosan láttam néhányukon, hogy csak a sörözés és az éneklés kedvéért járnak tekézni.

Valakit kötelezni, hogy magáénak érezzen egy hagyományt nem ugyanaz természetesen, mint hogy valaki hatásoknak van kitéve, és nem ugyanaz, mint magunk mögött tudni egy adott iskolát. Hatásokról, amelyekről tudok, tudok beszélni, amelyekről nem, azokról nem. Úgy tűnik, ez van.”¹⁹

A hagyományok túl felszínesek – de ez mégis csak kicsit túlzó. A tekés példa ugyan épp e felszínességet kívánja kiemelni, de az utána következő bekezdésben egy árnyaltabb gondolkodás eredményeképp kirajzolódó utat mutat, amely visszavezet a gyermekkor körülményeihez: a hagyományokkal szemben a hatások azok, amelyeket megértve feltehetjük a saját zsidósághoz kapcsolódó legfontosabb kérdéseket. A következő szakaszban Becker gyermekkori környezetét értékeli e hatások és hagyományok viszonyában:

„Csak annyit akarok mondani: éppenséggel lehetséges, hogy ha gyermekkorom idején a zsidók arra kényszerültek, hogy összetartsanak és megvédjék magukat, érthető módon én is ebbe a közösségbe születtem volna bele. De lehet, hogy kiszabadultam volna belőle. Ez a feltevés másik változata. De nem volt ott akkor, ahogy mondják: semmi, amiből ki kellett volna szabadulnom. Nem voltak kötelékek, hogy elszakítsam őket, és szokások, hogy levessem őket magamról, és hagyományok, amelyek választások elé állítottak

volna: elfogadom vagy elutasítom őket. Sok fáradságomba került volna tehát, hogy zsidó legyek. Senki sem volt, aki ilyen útra terelt volna, magamtól pedig nem léptem erre. Hogy jól-e vagy rosszul, de egyszerűen nem tettem ezt.”²⁰

A hagyományok már csak azért sem követhetőek, mert – Becker igen radikális szóhasználatában – *nem voltak*. A második generációt igencsak foglalkoztatja e kérdés, míg az első generáció, az apáé, épp e hagyományok felszínes gyakorlásában próbálta meg orvosolni a veszteségből fakadó traumákat. Az esszében az apa részvétele a zsinagógákban tartott imákon erre a problémára utal:

„A zsinagógába csak ritkán járt apám, és mindig csak azért, hogy találkozhasson ott néhány ismerőseivel. Ismerősök, de nem korábbiak voltak ismerősei, hanem hozzá hasonló emberek lágerben töltött idővel a hátuk mögött, akikkel ezért bizonyos mértékű természetzerű konszenzust alakított ki. Engem sohasem vitt magával, még akkor sem, amikor nagyon kértem erre. Mintha zsinagógába járni kizárólag a felnőttek dolga lenne. Mégis tudom, türelmetlenül várta ott az imák végét, hogy aztán zavartalanul beszélgethessen az általa keresett emberekkel.”²¹

Az apa zsinagógába jár, és úgy tesz, mintha imádkozna, a valláshoz köthető hagyományokat gyakorolná. A zsinagóga az a tér, amelyben újjászerveződik az ebben a formában sosem létezett zsidó közösség, és amely az újjászerveződő, megszerveződő közösség a zsidó kultúra egy a kívülállók számára fontos, egy egyszerű, de problematikus kifejezéssel élve sztereotip és univerzálisan megjelenő szimbóluma. Ugyanakkor e kívülállók mit sem értenek e problematikából – írja Becker.

„Ez az én hitetlenségem, ami nem ugyanaz, mintha nem fogadnám el azokat a törvényeket, melyek szerint a Hold a Föld körül, az elektron pedig az atommag körül kering. Tudniillik azok az ismertetőjelek, amelyek alapján egy embert a zsidók csoportjához rendelnek, teljesen önkényesek mindaddig, amíg el nem jutunk addig a kivételes helyzetig, hogy ez az ember *akar* közéjük tartozni. Ennek köze lehet meggyőződéshez, áthagyományozottakhoz vagy újonnan szerzettekhez, rítusokhoz és a hit megvallásához is. Mégsem olyan természetű dolgok ezek, hogy egy az egész problematikából mit sem értő kívülálló akár csak fel is ismerhesse ezeket. Hogy tudná például egy geológus azt mondani egy adott

kőre, amit még sosem látott, hogy „ez a kő a féldrágakövek csoportjába tartozik.”²²

E kívülállóság újabb utakat nyit az értelmezésnek: nemcsak az apa-probléma jelenik meg e sorokban, hanem az első generáció megértésének lehetőségei a második tagjai számára, a gondolkodó kétségei, bizonytalansága, amely e kívülálló és a kívülállóság és a hagyományok és az első generáció kritikus, sokszor gúnyos, ironikus hangvételű megítélése (megmérése?) kettősségében nyeri el sajátosan beckeri karakterét.

A kívülállóság problematikája itt a szakember hasonlatában jelenik meg és íródik tovább. A példában a természettudományos megismerés klasszikus kettősségét láthatjuk: miként szemléljük egy dolgot? A spekulatív-hipotetikus vagy az empirikus utat válasszuk, ha ítéletet akarunk mondani egy dologról, jelenségről? E példával ugyanakkor Becker nem a kívülálló helyes és helytelen szemléletét mutatja be, hanem épp azt, hogy viszonyulhat-e megfelelően e kívülálló a problémához, és hogy egyáltalán van-e értelme ezen a kérdésen töprengeni. Van-e valamiféle „hozzaértés” annak kérdésében, hogy ki a zsidó és mi teszi azzá? Vannak-e helytálló és kevésbé helytálló vélekedések, vagy mindenféle olyan vélekedés, amely „képet kíván alkotni” a másiktól, csak megszünteti a másik másságát, megmér úgy, hogy e megmérés problematikájához „mit sem ért”, és amelyek a saját zsidóságról való töprengések fontos forrásává válnak?

E „képalkotásról” a következőket olvashatjuk:

„Jól tudom, hogy az ember nemcsak az, ami saját szemei előtt lenni kíván, hanem az is, aminek lennie kell, ha törik, ha szakad, aminek mások tartják őt. Ez bizony szerencsétlen dolog. És innen nézve, az vagyok, üsse kő, aminek lennem kell, mert sokan így ítélnék meg legszívesebben: zsidó.”²³

A saját zsidóságról alkotott kép épp ugyanúgy képzet, mint ahogyan a mások által rólunk alkotott képek. Ezek szemléletében nemcsak a saját és a kívülálló és a saját kívülállósága mondható ki, hanem magának a kép- és képzetalkotásnak a fontossága is. Becker így folytatja az előbbi sorokat:

„Kedvet sem érzek ahhoz, hogy erőmet próbára téve szembeszálljak vele, és értelmet sem látok benne túl sokat. Csak mostanra már tudom, hogy ha tehát

fogcsikorgatva is, de belenyugszom a sorsomba, valakiknek a reményeit csalom meg, másoknak pedig a félelmeit erősítem meg.”²⁴

A képalkotás számítás, számolás mások reményeivel és félelmeivel: felelősségünk van ebben a képalkotásban; a kérdéseket, hogy *Ki a zsidó?* és *Én miként vagyok zsidó?* csak felelősségteljesen tehetjük fel, mint ahogy ugyanezt a kérdést a németekre vagy a magyarokra vonatkozóan szintén, csak úgy, hogy kellő érzékenységgel fordulunk másokhoz és a másikhoz. Természetesen a saját másság iránti felelősségről is beszélnünk kell, amennyiben a saját kívülállóságát elgondoltuk: e magunk iránti felelősség és az ezzel összefüggő állandó vita önmagával, a gyötrő kétségek, a bizonytalanság, az állandó kételkedés pedig Beckernél igen fontos kérdéseket vet fel számunkra, ha a megmérés kérdésköréhez „mit sem értő” kívülállót a saját mássága és a szakmaiság viszonyába helyezzük: van-e hozzáértés a másikról való beszédben? Van-e ilyenfajta hozzáértés az írásban? Van-e felelőssége egy írónak akkor, amikor megírja azt a másikat? Miben állhat e felelősség az író számára? Fel lehet és fel kell-e tennünk egyáltalán ezt a kérdést?

A saját kívülállóságának élménye kétségekkel, bizonytalansággal, állandó kételkedéssel párosul Beckernél. Ez megjelenik a szülők generációjának és magának az apának az értékelésében is, amely kellő önkritikával párosul, így a zsinagógában türelmetlenül az imák végét váró apát felidéző sorok az „otthonatlan apához” hasonlóan a saját otthonkeresés rokonai.

Az első generációt mint közösséget két fontos mozzanat tartja össze: az első a hagyományok gyakorlása a zsinagógában, a második a közös múlt. A veszteségek és szenvedések következtében a világ otthontalanná és idegenné válik a szenvedők számára, akik közösségként és egy sokak számára rég feledésbe merült vagy épp egy adott formában sohasem létező kultúra, a hagyományaikat őrző zsidóság örököseiként próbálják meghatározni saját magukat, hogy ezzel újjászervezzék az elpusztított közösséget, amely részben kényszerű összetartozás az idegen környezetben, részben az önkeresés egyik fontos forrása. E „zsidó közösség”, alapuljon akár valláson, nemzettudaton vagy bármi módon, csupán idea, egy kívülálló felszínes képzetéhez hasonló, és közel sem tükrözi azt a sokszínűséget, amely az európai zsidóságot jellemezte a második világháború előtti időkben. Az apafigura a zsinagógában épp ennek

problematis voltára utal: e generáció számára a zsinagóga és a hagyományok nem valódi hagyományokat jelentenek, kényszerűen vették magukra ezeket, mégis elfojtják ezt a kényszerűségérzést, ahogyan az apa is visszafojtja magában a türelmetlenséget, amellyel az imák végét várja. Mégis, ezek a „hagyományok” szervezik újjá a közösséget, ebben értik meg egymást, saját magukat és másokat a közösség tagjai, de ez az első generációnál mégsem problémamentes: ahogyan az apa sem képes zavartalanul beszélni az ima után a társakkal – kihallani az iróniát az idézett szövegrészletből – úgy e generáció számára is jelen van valamiféle zavaró a saját zsidóságban. Egy közösség, amelynek nincsen múltja, nincsenek gyökerei és el is hallgatja ezt, nem „működhet” zavartalanul.

Becker számára ebben rejlik a hagyományok nyugtalanító volta. Az első generáció nem képes vagy nem akarja beismerni, hogy problematikus számára zsidónak lenni, és ezt a második generációnak kell bepótolnia: a gondolkodó intellektusa, a mások és a saját magában rejlő másságra való érzékenysége révén képes olyan perspektívából szemlélni ezeket a kérdéseket, amelyek elvezethetik saját zsidósága és generációjának önértelmező kérdéseire.

A származás kapcsán hagyományokról beszélni kérdéses, hatásokról azonban beszélhetünk: ez utóbbiban értelmezhető az egyéni és közösségi sors és a mások iránti felelősség kérdése. Hatásokkal számolni nemcsak annyit jelent, hogy bizonyos múltbeli események, személyek eredője a személyiség rögzíthető pontjaiban fut össze, hogy ezáltal megmérhessük őket a jelenben, hanem önmagunk szüntelen újragondolását, megalkotását a jelenben, de a múlttal és a jövővel, együtt e két másikkal, ahogyan a származás, az eredet, az eredetiség sem adott, előírt vagy megírt, hanem – Carlos Fuentes toposzával élve – alkotás.

A hatások mibenlétét legjobban az első pontban idézett látogatással, a különös látogató és e különös gyermekkori élményen keresztül közelíthetjük meg. A látogató és a találkozás különössége a gyermek számára, amelynek másságát és elmondhatatlanságát a felnőtt képes kimondani nyelvében, meghatározó élmény. A férfi megjelenésének és viselkedésének mássága képpé és képzetté vált a gondolkodóban:

„Egyszer, emlékszem, külföldről látogattak meg minket. Körülbelül tizenegy éves lehettem. Apám egy szakállas, kopaszodó, idős férfinak mutatott be, aki a fején kis sapkát viselt, olyat, amelyet azelőtt még sosem láttam. Apám

megmondta a nevem, majd kezét nyújtottam a férfinak, de ő csak állt mozdulatlanul.”²⁵

Miután a férfi távozik, ezt olvashatjuk:

„A férfit soha többé nem láttam viszont. Soha nem beszéltem vele egy szót sem, és nem tudom elfelejteni. Akárhányszor elhangzik a zsidó szó, nem azért, hogy egy adott személy ismertetőjegyévé váljon, hanem a különbözőség fogalmaként, mint olyanként, mindig erre a férfira gondolok. Egyféle jelképpé vált bennem – milyen gyerekesen és érthetetlenül hangozhat ez mindazok számára, akiket soha nem karolt át, és akik soha nem látták őt sírni.”²⁶

E képzet, a zsidóság másságának mint radikális másságnak képzete ugyanakkor túlmutat önmagán: nem zsidó-képpé, nem egy elképzelt zsidó közösség képzetének része lesz, ugyanakkor mégis ezzé válik, azáltal, hogy létrejöttében épp azt mutatja meg, mennyire lehetetlen és elképzelhetetlen a gondolkodó számára megérteni e zsidóság másságát.

„Valahogy éreztem, hogy megrázkódtatásának személyesen semmi köze nem volt hozzám, sem pedig öhozzá, hogy egy nem magánjellegű viszonyból eredhet mindez. Sejteni kezdtem, hogy ez az ember szoros kapcsolatban áll valamivel, ami jóval túlmutat saját magán, és ami minden másnál fontosabb kellett, hogy legyen számára. És még ha nem is áll módomban követnem őt egy darabig ezen az úton, mintegy hírnökként azt üzenete, az út létezik, és milyen sokat jelent ez néhányaknak.”²⁷

Mindez pedig egy olyan nyelvben mondható ki, amelyben úgy tűnik, mindig az beszél, akinek „nem áll módjában”. A felnőtt csak a gyermekben beszélhet felnőttként, a gyermek pedig csak felnőttben érzékelheti és mondhatja el az eseményeket, amelyeket gyermekként nem mondhatott el.

„Amikor odakint volt, kérdeztem apámat, miért sírt úgy az a férfi. Azt mondta, hogy ezt még úgysem érthetném meg. Azt hittem, ezzel csak kimagyarázza magát, hogy azért nem mondja el, mert maga sem érti. Ma már persze nem így gondolom.”²⁸

A gyermek számára az idegen megértésének jövőbe tolása az apa személyéhez, annak megértéséhez kötődik, ezáltal pedig a saját másság

megértéséhez a másikban. A második mondatban nem tudni, a gyermekhez vagy a felnőtthez köthető az „azt hittem” főmondat. Ez egyfelől azt mutatja, hogy nincs gyermekkor-felnőttkor bináris oppozíció Beckernél, ahogy ezt a különböző idősíkok finom nyelvi differenciálásában tetten érhetjük az egész esszében, másfelől azt, amit már korábban említettünk, hogy nem lehet *tudni*, hol „kezdődik” a másság, hol „ér véget” a saját.

Az idegen megértésének jövőbe tolása ily módon a saját másság, az önmagamból való kimozdulással és vissza nem téréssel függ össze. Csak én érthetem meg a másikat, a zsidót, az idegent, de csak miattam nem lehetséges ez. Ezt mutatja meg Beckernek az idegen, és azt, hogy az általa járt út másoknak igen fontos: legyenek akármilyen problematikusak a hagyományok számára, legyenek akármilyen felszínesek és kérdésesek saját közösségében, e hagyományok mások számára mást és mást jelentenek, mindig vannak mások, akiknek mást jelenthetnek és másképp: akiknek mást jelent ezekkel a hagyományokkal élni. De ezt a másságot csak ő maga értheti meg. E megértés ugyanakkor mindig mozgás a másik felé és a másik által, önmagunk szüntelen újragondolása és újraalkotása a „másik hagyományaiban”, amelyben a másik nemcsak a magunk számára fontos, hanem másikként is. Összegezve azt mondhatjuk, hogy a hatásban önmagunkat alkotjuk meg a másikban és a másiktól, de úgy, hogy tekintetünk szüntelenül találkozik a másikéval, hogy mindig fel kelljen tennünk az iránta viselt felelősség mibenlétének kérdését.

Az önértelmezés és zsidóság összefüggéseinek kifejtését itt, e ponton le kell zárunk. Természetesen úgy, hogy az elemzést nem tekinthetjük befejezettnek, hiszen a probléma Beckernél – mint azt a körülményeknél láthattuk – igencsak szerteágazó. Gondolkodás és zsidóság kapcsolatának alapjait Beckernél igyekeztünk feltárni, de a kifejtés csak tágabb irodalmi kontextusban lehetséges, és a jövőbeli kutatások részét képezik, amelyeket az esszé körüli vizsgálódások alapoznak meg. E továbbhaladásban nem kerülhetjük meg az esszének mint fordításoknak a kérdését, a fordításoknak és annak értelmezését, mely kérdéseknél milyen viszonyba állítjuk, milyen nézőpontból szemléljük az eredeti szöveget és a fordítást. További kérdéseket tesznek fel a Lévinas szövegek: mivel a szerző igen fontos szerepet játszik Becker megértésében, e fontosságot megerősíthetnénk az eredeti francia, esetleg bizonyos magyar nyelvű szövegek bevonását a kutatásokba, még ha ez utóbbiak csak igen korlátozottan vannak

jelen a Lévinas-bibliográfiában. Lévinas bölcséletének differenciáltabb szemlélete, amely jelentősen hozzájárulna a vizsgálódások perspektívájának szélesedéséhez, csak e feltétel mellett lehetséges.

Becker komparatív megértése mindenesetre – ahogy azt már a bevezetésben említettük – igen jelentősen hozzájárulna a magyarországi Holokauszt-irodalom nemcsak korpusz- hanem perspektívabeli szélesedéséhez, amely részben a saját és a másik megértésének és irodalmi megjelenésének beckeri módjának lenne köszönhető. A saját és a másik kérdése, amely része az ennél átfogóbb idegenségkutatásnak, a mai irodalomértelmezésben részben a kultúratudományok ilyen irányú terjeszkedése miatt erőteljesen jelen van, még ha Magyarországon kevésbé foglalkoztatja a kutatókat e problémakör, mint Nyugat-Európában, ezért számtalan inspiráló elemzést találhatunk a már meglévő értelmezések között. Mindezeket értékelve fordítjuk figyelmünket a jövőbeli kutatásokra.

¹ A *begreifen* igével egy töről ered a *Begriff* szó, amelynek jelentése fogalom. Lévinas nyelve is mutatja, hogy a másik kérdése igen szorosan kötődik a nyelvhez.

² Emmanuel Levinas: *Die Spur des Anderen*. Freiburg, München, 1999. Verlag Karl Alber. Ford. Buchholz Norbert. A továbbiakban csak a másoktól származó fordításokat jelölöm.

³ Ld. Lévinas ide vonatkozó esszéfejezetét. In Uo. 215.

⁴ Uo. A *Haltung* jelenthet testtartást, viselkedést, magatartást, amely itt a Lévinasnál heteronómnak nevezett különös tapasztalást kívánná megnevezni. „A heteronóm tapasztalat amelyet keresünk, egy olyan „magatartás” [*Haltung*] lenne, amelyet nem konvertálhatunk kategorikus meghatározásokba, és amelynek mozgása a másik felé nem nyeri vissza önmagát az identifikációban, egy olyan mozgás, amely nem tér vissza kiindulópontjához.” In Uo. Ha a lévinasi mondatot értelmezzük, mondhatjuk, hogy e tapasztalás idegensége egyfelől az önmagamtól másféle beállítottságot követel, és amelyet e tapasztalat is formál, az alakot, a

formát ezzel együtt és ezáltal egyszerre nyeri el az önmagam, másfelől tartás valami felé, valamerre és valaminek az irányába, tartás a másik felé, és egyben utal az én „kifele figyelésére” a külső, a másik felé és a kimozdulásra önmagából, a soha vissza nem térésre.

⁵ In Jurek Becker: *Mein Judentum*. In Jurek Becker: *Mein Vater, die Deutschen und Ich. Aufsätze, Vorträge, Interviews*. Frankfurt am Main, 2007. Suhrkamp. 20-21.

⁶ Uo. 13.

⁷ Uo. 15.

⁸ Jurek Becker: *Die unsichtbare Stadt*. In Uo. 187.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo. 185.

¹¹ A saját magának az írással talányokat, rejtélyeket gyártó gondolkodó több esszében is megjelenik.

¹² Uo. 188.

¹³ E megfizethetetlen adósság [Schuld] és a másik problémáját Becker a másoktól való különbözés és e különbözés megérthetlenségének és meg nem értettségének metaforája. Ld. Jurek Becker: *Mein Judentum*. In Uo. 18.

¹⁴ Uo. 14.

¹⁵ Uo. 13.

¹⁶ Uo. 14.

¹⁷ Uo. 16.

¹⁸ E generációs problémákat kísérli meg megragadni egy korábbi dolgozatom, amely Jurek Becker *Bronsteins Kinder* című regényét értelmezi. Ld. Buchholz Norbert: (Kollektív) identitások Jurek Becker *Bronsteins Kinder* című regényében. In Fried István, Kovács Flóra, Lengyel Zoltán (szerk.): *Szövegek között XIV*. Szeged, 2009.

¹⁹ Uo. 23.

²⁰ Uo. 22.

²¹ Uo. 16.

²² Uo. 17-18.

²³ Uo. 19.

²⁴ Uo.

²⁵ i. m.

²⁶ i. m.

²⁷ i. m.

²⁸ i. m.

„ABSZURDUM ÉS ABSZOLÚTUM”

(TANDORI DEZSŐ SZÉP ERNŐ-OLVASATAIRÓL, II.)¹

A Tandori által immár három évtizede méltatott és folyton megújuló megközelítési módokkal feldolgozott és mélyen átélt, poétikailag is „hasznosított” Szép Ernő-jelenség vizsgálatának legitimitása nem maradhat kétséges a reflexív gesztusok Tandori életművét átjáró és behálózó áttekintése után. Még akkor sem, ha a Szép Ernőhöz kapcsolódó szövegeknek csak töredékét tekintjük át: az életművel való megismerkedésről szóló részek vagy az újabb és újabb verselemzések rajongó hangütése mindenképpen felhívja a figyelmet arra, hogy a Szép Ernő irodalmi alakjához (vagy alakzatához) való igazodás nem múló hóbortként vagy izgalmas egzotikumként tekint a kánon és az irodalmi köztudat szempontjából excentrikus szerzőre. Mindegyre újabb publikációk tanúsítják a költői figyelem rendkívül intenzív, minden esetben a nyelvből, a másik nyelvénélküliségéből táplálkozó dialogikus érzékenységét.

Dolgozatom nem kíván Tandori Dezső és Szép Ernő szövevényes „kapcsolattörténetének” egészéről kijelentéseket tenni, mint ahogy egyik szerző esetén sem vállalja az irodalomtörténeti kategorizálás vagy a kánonképzés lehetőségeit tárgyaló gondolatmenet megalkotásának feladatát, akkor sem, ha a feladat már jó ideje „feladatott”, s ekképpen talán mulasztást is elkövet. Nem vállalkozik továbbá – részint tárgyának különleges természetéből, részint elméleti megfontolásokból következően – arra sem, hogy valamiféle jól körülhatárolható, alkalmazhatóvá szelídített teoretikus diskurzushoz vagy eljárásmódhoz következetesen alkalmazkodjon az értelmezés folyamán. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy eltekinthetne egy distanciaképző és már eleve distanciát feltételező teoretikus fogalmazásmód használatától. Ellenkező esetben ugyanis nemcsak tudományos(nak mondható) státuszáról kellene lemondania, hanem el kellene tekintenie attól a (remélhetőleg a dolgozat végére megképződő) többlettől, amely éppen tárgyától való élesen kirajzolódó különbözőségében teheti azt nyitottabbá az értő-érdeklődő figyelem számára.

Ennek megfelelően a dolgozat olyan szemléletmódot próbál érvényesíteni, amely egy totalitásra törekvő, összegző végkövetkeztetéssel kecsegtető érvelés helyett kisebb korpuszra koncentrálni próbál az anyag adott konstellációjában jelentősnek tűnő összefüggésekre rámutatni. A dolgozat tehát alapvetően interpretatív jellegű; nagyrészt Szép Ernő verseinek és a hozzá kapcsolódó, fontosnak tűnő Tandori-kommentárok értelmezéséből próbál továbbgondolható tanulságokat levonni, lehetőleg minimális „szekunder”[2] és elméleti szöveg felhasználásával. A cél az idézett és felhasznált szövegek alapos szemügyre vételével megalkotható, szövegimmanens textuális jelenségek és működések, motivikus és poétikai irányultságok körvonalazása egy rendkívül sokrétű és izgalmas intertextuális mező megközelítése során.

Szép Ernő Háztető a Montmartre-on című verse és a hozzá kapcsolt szövegek olvasásakor már kitűnhetett³, hogy az élet motívumának versalakító jelenléte egy grammatikai ismétlő poétikát működtetve próbálja meghaladni – vagy, ha meghaladni nem, akkor legalább felmérni vagy felmutatni – a kimondani szándékozott, de kimondhatatlan általánosságban foglalt (csak hipotetikusán hozzáférhető) totális elemszám és a kimondás számára ténylegesen elérhető (és szükségszerűen nyelvi jelek által (re)prezentált) létezők közti irtatlan távolságot. Az érzékelhető világ mindegyre változó alakzatainak felmérhetetlen sokasága és a nyelvi figuráció ehhez képest elhanyagolható megragadó-lehetőségeinek belátása már mindig magában hordozza egy olyan poétikai eljárás lehetőségét, amely a feloldhatatlan ellentmondást nemcsak a túlbeszélés, túlszövegelés (az után-zás értelmében vett, másodlagos és inautentikusságát kényszerű módon belátó fecsegő megszólalás) túlzásbavitelével, hanem egy rendkívül ökonomikus, szószerinti ismétlésre szorítókozó struktúra felépítésével gondolja helyettesíthetőnek. Az elérhető és (re)prezentálható világi benyomások abszolútumhoz való közelítésének igényével egy tömörítő, „minimalista” versszervező elv használatával próbál új alapot teremteni a megnevezés, vagy – már az alább következő példákhoz igazodva – a világra való újszerű nyitottság, azaz egy autentikus kérdezés számára.

Azt, hogy Tandori számára az ismétlés (poétikai) ereje rendkívüli jelentőséggel bír Szép Ernő költészetében, a legnyilvánvalóbb módon egy 1987-

ben, az Irodalomtörténet folyóiratban megjelent dolgozatból derülhet ki, ahol Szép Ernő költészetének kibontakozásáról írva részletesen elemez olyan korai verseket, amelyek előremutató ismétlésstruktúrájukkal provokálják a befogadót. Tandori az említett cikkben a következőt írja az Add a kezed című versről, melyet a korábbi ismétlő szerkezetű költemények hangütésének demonstrálására idéz, előreszaladva az életműben⁴: „egy későbbi Szép Ernő-vers, az Add a kezed, a már említett metszet-véglegességgel, lecsupaszított tisztsággal, szerkezetes megfellebbezhetetlenséggel tud érzésvilágot közölni, s az érzésnek megmutatja azt a mélyebb, érzésen túli réteget is, mely megint nem ritkaság: nevezetesen, világfelismerésig jut; az embernek a pillanatnyi – valósan vagy kényszer jellegű, esetleg annál sajnálatosabb – odavetettségerzését tolmácsolja.”⁵ A „világfelismerésig” jutó szöveg sikere tehát struktúrájának köszönhető: a csupasz, tiszta versszerkezet megnyitni látszik valamiféle mélységet, ráadásul érzelmi természetű többlettel. A versszöveg formai alakításában ilyen jelentős szerepet játszó textuális ismétlés egyik alapvető specifikuma az olvasói tekintet által grafikus alakzattá szerveződő sorok képe. Ennek megfelelően nem spórolhatjuk meg a szöveg teljes idézését, hiszen a lírai szó (f)elhangzásának jelentékeny, de sokszor kizárólagosnak tartott elgondolása nem bizonyulna elegendőnek ahhoz, hogy sikerrel megközelítsünk egy olyan versstruktúrát, amely az ismétlés felismerését nem (csak) az olvasás haladásirányában megképződő allegorikus értelmezésben teszi lehetővé, hanem az ismétlő struktúra egyidejű képi alakzatában próbálja felmutatni.

Add a kezed mert beborúlt,

Add a kezed mert fú a szél,

Add a kezed mert este lesz.

Add a kezed mert reszketek,

Add a kezed mert szédülök,

Add a kezed összerogyok.

Add a kezed mert álmodok,
Add a kezed mert itt vagyok,
Add a kezed mert meghalok.⁶

A versszöveg szemantikai dimenziójának alakulását a későbbi ismétlések alapjául szolgáló, felszólító módú cím veti előre. A szöveg ennek a felszólításnak a megokolásaként, az okok részletező előszámlálásaként áll elő. „Add a kezed”, mondja a cím, s az első szakasz időjárás-változásból eredő indokai még megengedik a figuratív értelemtulajdonítást: a meteorológiai állapotváltozások allegorizálhatják a versbeli beszélő szubjektum lelkiállapotát, kapcsolódva a romantikus jellemábrázolás jellegzetes eljárás módjához és toposzaihoz, melyek a belső tartalmak környező világra való kivetítésével valósítják meg a szubjektumot körülvevő világ áttelekiesítését, szubjektivizálását. Ugyanakkor a romantikus-áttelekiesítő, allegorikus olvasásmódot feltételező első versszaktól eltérően a következő szakasz állapotváltozásai „már” közvetlenül a megszólalást performáló lírai énben találják meg referenciapontjukat. Az első strófa okokként elsorolt történései egyfajta szemantikai nyitottságot mutatnak (és ezzel, minthogy a szöveg nyitószakaszáról beszélünk, az egész versre érvényesen látszanak bejelenteni a lírai megnyilvánulás metaforizációs játéknak kitett módozatát), a második versszak fókuszpontjában ugyanakkor a lírai szubjektum belső ingerei (tünetei) állnak. „Reszketek”, „szédülök”, olvashatjuk a vers szubjektumának köznapi önérzékelésére (közérzetére) vonatkozó bejelentéseket. Az egyes szám első személyű igei alakok szószerintiségükkel (az előző „bejelentés” után meglepő módon) éppen ellentmondani látszanak az értelemtulajdonítás lírai dikcióban szokásos gyakorlatának. Az „Add a kezed” felszólítást megokoló okokként ugyanakkor olyan tünetekkel találkozunk, amelyek valamilyen titokzatos állapotzavar okozatainak tűnnek. A rendkívül ökonomikus megszólalásmód azonban (egyelőre) nem ad felvilágosítást a zavar körülményeiről. Mindenesetre a felsorolt szimptómák (reszketés, szédülés) és az esés („összerogyás”) előrejelzése (?) a versbeli alak kitettségét és feltűnő instabilitását írják le. A lírai hang tehát a(z átszubjektivizált) világ nyomasztó és félelemkeltő állapotváltozását és a szubjektum közvetlen diszfunkcióját eredményező szituációban artikulálódik. A talajvesztés szó szerinti veszélyének

kimondása a második versszak harmadik sorában nemcsak a beszélő szituációjának pontosítására szolgál: míg az első szakasz folyamatos változásokat ír le múlt, jelen, majd jövő időben („beborúlt”, „fú a szél”, „este lesz”), és a második szakasz – jelen időben – szintén olyan állapotváltozásokról szól, amelyek folytonos történést jelölnek, s ily módon lehetővé teszik az állapotérzékelés és a leírás egyidejűségét⁷, addig a rákövetkező sor időaspektusa a megnyilatkozáshoz viszonyított egyidejűséget és előidejűséget is mutathat. Az „összerogyok” (egyébként köznapi nyelvérzékünk számára szokatlan) szóalakja jelentheti azt is, hogy a beszélő – eséstől való félelmében, ösztönösen – segítő kéért „nyúl”, de érthető (jelen idejű fogalmazásból eredően) az esés regisztrálásának, kimondásának, a beszélővel „megtörténő” esemény szinkronikus leírásaként. Az utóbbi esetén a ténybejelentés kapcsán ismét a „leendő képtelen-nemlét-élet” fiktív helyéről beszélhetnénk, egy olyan, a megszólalás és a túlélés számára létrehozott lírai helyről, ahonnan az élet tényeinek alakzatba rendezése lehetségessé válik; olyan (hipotetikus) heterotópiáról, ahonnan a világra vonatkozó primer tapasztalatok kimondása egyáltalán elgondolható. Ez a költői megszólalás számára egyedül autentikusként megmutatkozó hely egyszerre van innen is és túl is azon a körvonalon, amely a szubjektum számára lehetségesként adott tapasztalatokat határolja. Elméleti általánosságként elmondható például, hogy míg a személyes életidő lezárulását jelző határvonalon túli időtartománynak (pl. az „utókornak”) címzett közlés lehetséges, és többnyire (strukturális értelemben) hiteles szöveget eredményezhet, addig a határvonalon túl felhangzó, és a kijelentés tárgyát a maga totalításában láttató megnyilatkozás – ismét strukturális értelemben – lehetetlen. Ezt a szubjektum szükségszerű lezárulásának (illetve zártságának) eljövendő ténye által kettéosztott szimmetrikus struktúrát úgy lehetne teoretikus fogalmakra fordítani, hogy egy szubjektivizált én-elbeszélő képtelen hitelesen elbeszélni saját halálát; a halálról – vagy az élet totalításáról – való beszámolás olyan elbeszélői instanciát követel magának, amely messze túlmutat a szubjektív érzékelés perspektíváján. A Néked szól című vers első szakaszát értelmezve éppen azt láthatjuk, hogy temporális zártságának (retorikus) felnyitásával tesz kísérletet a határátlépésre a beszélő⁸. Ugyanakkor az aposztrofikus beszédmód mellett az élettények egészes szemléletét sugalló grammatika is ugyanezt a munkát végzi el: a vers múlt idejű igéi nem egy retrospektív tekintet jelenbe (a beszélő élő jelenébe) futó történetét mondják el. A Néked szól beszélője számára

– csakúgy, mint a Montmartre...-versben – az élet leélésének performatívuma összeegyeztethetetlen az életen kívül töltött szemlélődő, a kimondás lehetőségfeltételeként funkcionáló idővel; a leélhető élet, a részvétel ideje, a valódi kortársi viszony mindig csak ígéret marad a beszélő szubjektum számára. A jelen távol-léte megnyitja a megszólalásnak azt a hasadékot, amely még nem eredményez fatális távollétet és eltávolítottságot, tehát nem kárhoztat némaságra, de már maga mögött tudja a „létösszegző” kijelentések kudarcának strukturális szükségszerűségét. A szóban forgó vers (Néked szól) ötödik szakasza a halál bizonyosságának felismerése előtt („meg kell itt halni, látom”) ilyen célzattal „tudósítja” megszólítottját, s a fent leírtak érvényességét támasztja alá a versszak múlt idejű igehasználata: „szívem vert s halk h-val mindegyre lélegzettem, / Fenn voltam és alúdtam, mozogtam, ittam-ettem”. Később, a vers huszonnegyedik szakaszában még a saját halál bekövetkezésének gyanúja is felmerül, az élet múlását előszámlálva: „A selyem élet lassan kopik le mint a festék / Orcáimon, hajam vész s már azt hiszem meghaltam.”⁹ Az idő múlásának fiziológiai jegyei az életfolyamatot úgy mutatják fel mint a halálba tűnő vagy a meghalásba észrevétlenül áttűnő változást. A kísértet-szerű lét bizonytalan státusza mindvégig meghatározza a megszólalás karakterét; a világ határának jól kivehető vonala az élet érzékelésének teljes idejévé szélesedik, s a lírai beszédprodukciónak számára egyedül lehetséges, meghaladhatatlan tartózkodási helyként állandósul.

Visszatérve az Add a kezed... című vers szövegéhez, a második strófa után is egyes szám első személyű igei személyragok vezetnek végig a szövegen. Az összerogyás egyszerűsége, megtörténésének eseményszerűsége – amennyiben az eseménnyel egyidejű lejegyzés fikciójaként értjük – a kézenfekvő előidejűséget sugalló értelmezésen túlmutatva, egy olyan narratív alakzatba rendeződő eseménysorozat első elemének tűnik, amely ismét (a Néked szól Tandori által „torkon szorító” hatást előidéző helyéhez hasonlóan) a saját halál bekövetkezésének belátásában ér véget. A beszélő tehát beszámol rosszüllétéről, „összerogyásáról”, álomszerű tudatállapotáról („Add a kezed mert álmodok”), s végül haláláról. Ebben az értelmezésben a versstruktúra központi logikai-formai szervezőelemeként jelenlévő „mert” kötőszó fokozatosan elveszíti az okhatározói értelemadás funkcióját, és a merev ismétlődésnek köszönhetően mellérendelői szerepet kezd betölteni: a halál bekövetkezésének bejelentését ugyanis a

szubjektum ittlétének végtelenül általános ténye előzi meg: „Add a kezed mert itt vagyok”, mondja, s ezzel nyilvánvalóvá teszi, hogy a taktilis kapcsolatteremtés kényszere nem valamilyen logikusan levezethető, megokolható körülmény folytán ismétlődik a szövegben. A „mert” kötőszó funkcióvesztése az „itt vagyok” kimondásának mindenkori érvényességével párhuzamosan tetőzik a versben. A rámutató helymegjelölés lemond az egyedi megnevezés kényszeréről, s ezzel a mindenkori befogadó behelyettesítő-átéló olvasásának kínálja fel magát.

Bányai János A legjobb Nap című Tandori-kötetről szóló írásában éppen a fentebb Szép Ernő kapcsán kimutatott egyidejűséghez hasonló poétikai elmozdulást teszi meg a Tandori-líra jelentős megkülönböztető jegyév: „[m]aga az alkotás beleíródik a versbe, hiszen felmutatása egybeesik az írás gyakorlatával és gesztusával”¹⁰. A lejegyzés Bányai János olvasatában magában foglalja a lejegyzés körülményeit, s a lejegyzés aktusának felmutatására tett mindegyre ismétlődő gesztust. Ha túlzás volna is azt állítani, hogy a megírás mindenkori jelenidejűségét poétikai elvként értő, nyelvének inherens tulajdonságává szervesítő szemléletmód egyenes ágú folyománya annak az előremutató szövegalkotási tendenciának, amelyre Szép Ernő fent elemzett verse kapcsán rámutattunk, azt mégis megjegyezhetjük, hogy a versszöveg szokványostól eltérő (deviáns) központosása, ékezethasználata, önálló frazeológiai bázisa (stb.) olyan – Tandori által sokszor kiemelt és méltányolt – sajátosságai Szép Ernő költészetének, amelyek az esetlegesség, időbeli szituáltság vízföldjeiként feltűnő hasonlóságot mutatnak Tandori írásművészetével. Hiszen a Szép Ernő-i radikálisan deiktikus (és!) megnevező-leltárzó poétika éppen a lírai szubjektum saját jelenvalóságától mért eltávolodottságát igyekszik áthidalni a közlésfolyamatra reflektáló normasértéseivel és dekomponált hosszúvers-formáival. A lírai szöveg aposztrofikus jellege – s ez mind általánosan, mind Szép Ernő poétikájára és a szóban forgó versre (Add a kezed...) is érvényes lehet – éppen a lejegyző időtlen jelenének felmutatására törekszik.

Az idézett versben az ismétlésen alapuló verssszerveződés rendkívüli gazdaságossága a permanens deixis üres, mindig kitöltésre váró általánosságát („itt vagyok”) a saját halál egyediségével kapcsolja össze. A narratív folytonosságot mindegyre felforgatni látszik az ismétlés laza kapcsolódásának folyamatjellege. Ugyanakkor a verselemek laza kapcsolódását az aposztrofikus forma teszi lehetővé, amely a megszólító (itt: felszólító) igealak kimondásával

egyidőben hozza létre a megszólítható másik és a beszélő én alakzatát. Termékeny lehet Jonathan Culler gondolatmenetének nyomon követése, aki az aposztrophéről írt tanulmányában a trópus (újra)értelmezését úgy végzi el, hogy a többi alakzattól elkülönítve a költészet formaadó elvévé emeli azt. Culler a szokványos alakzatok érvelésben betöltött nyomatékosító-szemléltető szerepétől eltérően a közlésfolyamat módosítását tartja a trópus legfőbb jellemzőjének bevezető meghatározásában: „Az aposztrophé védelmében idézett hatások természetesen nem különböztetik meg más trópusoktól, amelyek szintén úgy mond a „nagyobb hatást és szenvedélyességet” keresik. Viszont az aposztrophé abban más, hogy nem a szó jelentésén változtat, hanem magán a kommunikációs folyamaton vagy szituáción.”¹¹ A megszólításért felelő alakzat, habár lokalizálható elemként van jelen a textusban, mégis a közlésforma egészének megváltoztatásáért felelős. Culler az egyszerű ornamentikától az én és a megszólítható másik megképzésének funkcióján át jut el a trópus általános és az egész lírai beszédmódot meghatározó szerepéhez, a hozzá kapcsolható szintek szétválasztásában. A megszólított-átlelkesített s ily módon „internalizált” világ képzete, melyet az aposztrofikus mellérendelés struktúrája eredményez, „azért fontos, mert ellene dolgozik a narratívának és olyan velejáróinak, mint az egymásutániség, okozatiság, idő, teleologikus jelentés.”¹² A tudat nem-narratív, szinkronikus csomópontjait leképező, szabadon sorjázó elemek saját sorrendiségük, s ebből következőleg szükségszerűen narratív struktúrába állíthatóságuk létjogosultságát is kétségbe vonják.

A líra inherens jelenre-utaltságát, a permanens mosthoz való oda-tartás tendenciáját valósítja meg az aposztrofikus beszéd, hiszen saját jelenébe, a vers hangjának prezenciájába próbálja vonni a megnevezett elemeket: „[m]ég akkor is, ha egyszer pillantottuk meg a madarakat a múltban, megszólítani őket („ti madarak”) annyit jelent, hogy az aposztrophé idejében helyezzük el őket – egy speciális temporalitásban, amely helyszíne minden olyan pillanatnak, amelyben az írás ’most’-ot mondhat”¹³. Ilyen értelemben, Culler érvelésével támogatva is mondhatjuk tehát, hogy az értelmezett vers (Add a kezed...) lehetséges narratív struktúráját, amely a környezet állapotváltozásaitól a beszélő szubjektum közérzetének szimptomatikus leírásán át halad a halál bejelentéséig, mindegyre aláássa a szintiszta jelölő-hivatkozó, deiktikus megszólalás ideje, amely már csak saját struktúrájának és jelenidejének felmutatására törekszik, s ekképpen a lírai

dikció egy lehetséges diszkurzív-temporális (sor)rendjét a szóba jövő lételemek, állapotok, illetve az ezekről tett kijelentések szinkronikus meglétével helyettesíti.

Mindezidáig – a vers idézése előtti megjegyzésektől eltekintve – figyelmen kívül hagytuk azt a formai sajátságokból fakadó értelmezéstöbblet-lehetőséget, amely a textuális jelölés és a grafikus ábrázolás viszonyában képződik meg, s a versbeszédszerű megnyilatkozás mindennemű temporalitásától is elemelkedik. Megteremtődik a lehetőség a versszöveg szemantikai dimenziójából a formai konstrukció felé való (radikális) elmozdulásra; ahogyan az alárendelő kapcsolóelem szokványos grammatikai funkciója alárendelődik a lírai beszédmód szegmentáló formai meghatározottságának, és felülkerekedik a versstruktúra kifejező szerepe, az értelmezés egy olyan szintjére jutunk, amely nem szorítkozhat kizárólag a szöveg elsődleges jelentéslehetőségeinek kibontására. Tandori a következőt írja az idézett vers után: „itt már az elengedett kéz teljes érvényű önállósága nyilvánul meg, s a társasság eleme a legvégső általánosig jut; közben mégis mindennél elevenebb, és a hiány-jelleg megjelenítése is – nagy tanulság! érdemes példa! – a szó kilúgozatlan értelmében konstruktív”¹⁴. A „legvégső általános”, melynek jelentőségére fent már rámutattunk, a lírai konstrukcióval (konstruktivitással) van lényegi összefüggésben. A forma felülmúlhatatlan jelentőségének érzékeltetésére Tandori egy újabb verset idéz, amely párba állítható az Add a kezed... cíművel.

Ha én azt tudnám ki a legszebb,
Ha én azt tudnám ki a legjobb,
Ha én azt tudnám merre tartsak,
Ha én azt tudnám mitévő legyek.

Ha én azt tudnám min örüljek,
Ha én azt tudnám mért sóhajtsak,
Ha én azt tudnám minek élek,
Ha én azt tudnám hogy mi lesz velem.¹⁵

A struktúra pontos ismétlésének elemelő hatása az alap és a tőle elváló küszöb képében jelenik meg Tandori kommentárjában: „[a] sóhajos „ha én azt tudnám” hét ismétlést, nyolc előfordulást „bír el” kopás nélkül. Mármost honnét történik a szólalás, mi az alap, amelytől ez a küszöb elválik?”¹⁶ A szólalás „honnán”-ja, a valamiféle kiemelkedéshez szolgáló alapszint Tandori olvasatában is a lírai beszéd topikus metaforájaként kapcsolódik gondolatmenetünkhöz. A pontos ismétlések „szertartásos” rendjének tulajdonítja Tandori azt a mélységbeli differenciát, amely az autentikus kérdezést lehetővé teszi a beszélő számára. Az imént idézett passzus így folytatódik: „[i]tt érkezett el Szép Ernő költészete ahhoz az általánoshoz, mely evidensen hozza magával az érzelmien feldolgozott materiákat, de az egyediség megőrzése „mellett” az emberi lét egészére tud kérdezni.”¹⁷ A fenti verselemzés során már kiderülhetett, hogy a saját halál és a mindenkor sajátként felfogott prezencia felmutatása a permanens jelenidejű egyediség és az eloldozott, totális általánosság kölcsönös meglétén alapul. Tandori olvasatában a „megőrzött” egyediség nyilvánvalóan töredékes, hiányos, részleges volta a létezés egészlegességével párhuzamosan áll elő az értelmezésben. A személyes egzisztencia egy olyan módozata ez, amely ugyanakkor a legtágabb általánosként értett létezést is a megszólalás körébe vonja, vagy együtt ábrázolja őket (ti. személyest és általánost) valamiféle topikus konstellációban. Már maga a „lét” fogalma is magában hordja a térbeli mélységviszonyok metaforikáját, hiszen a latin „existere” „kilép”, „napvilágra jön” jelentése a „stare” „áll” jelentésű tő kifelé-irányultságot jelző előtaggal való ellátottsága értelmében áll a „létezés” jelentésben¹⁸. A ki-állás plaszticitását szemléltető versmodell a kérdezés kiemelkedését, a térbeli reprezentációt az ismétlés segítségével valósítja meg. „[H]a akarjuk, ez mormolható mondássorozat, de ha másképp nézzük, „képvers” is; mi több, szóképv-ers, mondataalak-képvers stb”, majd később: „[a] kérdést a felszínen kérdéssor görgeti, vagy ha úgy tetszik, ismétlem megint a megengedést, emeli ki önmaga háttéréből. Ezt fontosnak érezhetjük: hogy a vers megteremti saját zárt rendszerét”¹⁹. Tandori kettős képhasználata a kimondás idejében szituált, szavalható versbeszéd („mormolható mondássorozat”), a folyamatszerű történésben létrejövő versstruktúra („kérdéssor görgetés”) és az egymás mellett álló elemek képi természetének leírása („képvers”, „szóképv-ers” stb.) között ingadozik. Az ingadozás arra a Culler által felállított oppozícóra emlékeztet, amely a narratív-temporális és az aposztrofikusnak mondott (azaz a

szövegelemeket a megszólalás jelenében egymás mellé rendelő-rendező) szövegszervező elv között áll fenn: „[e]zek a belátások arra ösztönöznek, hogy a költészetben kétféle, narratív és aposztrofikus erőt különböztessünk meg, és azt sugallják, hogy a lírában jellemzően az aposztrofikus erő diadalmaskodik.”²⁰ Szép Ernő költészete azonban nem csupán aposztrofikussága okán mond ellent a narratív meghatározottságnak, s ekképpen – Cullert parafrázálva – az idő, s a veszteség által megképződő távollét irreverzibilitásának²¹: a lírai én narratív élettörténet- és esemény-ideje a szöveg kimondásának diszkurzív, majd – ezen túllépve – a képi elemek szinkronikus, mellérendelő idejévé válik. Ugyanakkor, ahogyan láthattuk, Tandori ingadozó szóhasználata arra utal, hogy az itt említett szintek az olvasás során átjárhatóak, és egyidejűleg vannak jelen a befogadás folyamatában, a részleges egyediség és a totális, teljes létezés felmutatásának egyidejűsége értelmében. A Szép Ernő-vers ezek szerint különleges értelemben vett szinekdochikus struktúrát mutat, amennyiben „saját zárt rendszerét megteremtve” (ld. a fenti idézetet) idézi fel egy töredékes, az időben és az életben elaprózódó megszólalás módozatát, amely ugyanakkor az eltávolodás és kiállás-kiemelkedés különféle stratégiával igyekszik eleget tenni excentrikus irányultságának, melyben a létezés egészlegességét szóba hozni vagy kérdőre vonni képes beszédpozíció vágyott helye sejlik fel a beszélő számára.

A fentebb idézett tanulmány gondolatmenetét tovább követve az Ákom-bákom című szöveghez jutunk, melynek Tandori először első versszakát idézi:

Mit tudok annyit nézni a lombtalan fán,
Mikor a levelek már mind leszálltak,
Az őszi rajznak titkos értelme van tán,
Amit írnak az összevissza ágak?
Hogy fejtssem meg, hogy értsem, mit csináljak?

Az értelmezés a magától értő tényekre kérdező beszédmód méltatásával folytatódik: „Szép Ernő megtanulta, s most hirtelen kész alakban él e tudással, miként lehet evidencia-hatást fokozni azzal, hogy holtbizonyosan evidens tényekre kutatólag kérdez rá.”²² Míg a Ha én azt tudnám... című versnél a beszélő kérdései egy általános tudatlanság megfogalmazásai, addig itt a tudatlanság kérdezést kikényszerítő ereje egy külső, világbeli létező nyomán tolulnak elő. Szép Ernő gesztusa – s ezt értheti Tandori evidens tények megkérdőjelezésén – annak megelőlegezett bizonyossága, hogy a „lombtalan fa” képe ősi rajz, hogy a természeti elem, a szemlélet tárgya olyan létező, amely titkos üzenettel fordul a felé forduló felé. Az ágak összeviasszása a lírai tekintet figyelmében elveszíti mindennapos státuszát; a tárgyakon túlsikló köznapit tekintet számára – melynek a faágak „küszöb alatti” ingerként adódnak – csak háttér az, ami a lírai szubjektumnak megfejtendő (s talán megfejthetetlen) jelentéses képi elem a szemlélet előterében, vagyis szemiotizált felület. A költői figyelem nyelvi formájában, az érzékelés és a világra való oda-figyelés mozzanatában a tekintet olvasó vagy legalábbis valamilyen olvasáshoz hasonló megértő folyamatban képződik meg. A versben megszólaló „én” él azzal az ismeretlen eredetű és megalapozottságú előfeltevéssel, hogy a környező világ többnyire észrevétlen (de nem érzékelhetetlen) jelenségei többletjelentést hordoznak magukban, s hogy ezen felül olvasásuk, megértésük vagy értelmezésük – éppen jelentéses státuszuk kényszerítő ténye folytán – követelésként vagy valamiféle feladatként adódik. A harmadik versszak utolsó sora így foglalja össze ezt az ismeretlen készletet: „Milyen egyszerű és nyugtot nem enged”. A vers következő (második) versszaka Szép Ernő költészetének egyik központi motívumát, folytonosan visszatérő szervezőelvként funkcionáló toposzát, sőt, poétikájának allegorikus leírásaként olvasható témáját foglalja össze. Az egész versszakot idézzük:

Mire való az eget is annyit nézni,
Figyelni felhők álomarcú képét?
Sohase tudtam emlékembe bevésni
Egyetlenegy felhőnek hű arcképét,

Kelnek, bomolnak, múlnak és az ég kék.

Az ég „nézésének” ténye, s a felhőket kitüntető figyelem is úgy jön szóba mint átlagos cselekvés, amely habár nem ismeri indítékát, magát mégis adottként feltételezi. A beszélő önmagával szemben támasztott elvárásai paradox módon éppen a lehetetlent próbálják megvalósítani. Tandori így ír erről: „[e]z maga a merő képtelenség – vagy a természetességen túli természetesség. Hogyan is véshetnénk be emlékezetünkbe [...] egy felhő arcképét? Ráadásul híven? [...] Magának az örök áramlásnak volna tehát, ez a képtelenség, valamely állandó alakja? Szép Ernő költészete itt arról szól a leginkább, azzal sodor el s döbbsen meg, gondolatilag is, hogy deklaráltan nem akar kevesebbet, mint a lehetetlent.”²³ Szép Ernő itt arccal ruház(na) fel egy olyan instanciát, amely folytonos változásban van. A felhők permanens metamorfózisa („az örök áramlás maga”) tehát nem más, mint a figuráció és de-figuráció örökös, megállíthatatlan egymásba való átmenete, s ekképpen Tandori „Héri” (Hérakleitosz) képének megfelelője, amely főként a preszókratikus filozófusnak a világ állandó mozgásban-létére vonatkozó mondásait leegyszerűsítve vált a nyughatatlan idő és változás toposzává, s folyton tovább alakuló motívumává Tandori művészetében²⁴. Ekképpen azt az ellentmondást élezi ki, amely a leírás vagy megragadás időpillanatának lezárultsága és az időbeliség lenyomataként megjelenő szemléleti tárgyak lezárulatlansága között fennáll. A nyugtot nem engedő követelés abszurd jellege abból fakad, hogy a fenti feloldhatatlan ellentmondás feloldását s a szubjektum ellentmondástól való el-oldozását (ld. az abszolútum szó etimológiáját) sürgeti. Így válik a feladat abszolútum és abszurdum együttes megtagasztalásává. „[L]étezésünk az abszolútum elérhetőségének ígérete és a legközvetlenebb dolgok elérhetetlensége között mozog! S ezt nem az értelmezés mondja, ezt a vers mondja, ezzel szólít meg”²⁵. Ismét a vers megszólító természete: Szép Ernő abszolútumot ígér (a folytonos alakulás megragadását, a paradoxon lehetetlen feloldódásának lehetőségét), de a felhők leghétköznapi ismeretének esélyét is tagadja. A jel, amely saját szemiotikus természetét felmutatva hív fel az olvasásra, alkalmatlan arra, hogy valóban jelként legyen használatba vehető. A felhők alakzatában – s ezért mondhattuk fentebb, hogy Szép Ernő poétikájának allegóriájaként is érthető – az a hasadás, „szemiológiai” szakadék válik megtagasztalhatóvá, amely már a

dolgozat eleje óta kísért: hiszen éppen az alakzatok „csupasz” strukturalitásának és a jelentéses egységként felismert, megnevezésre, referencializálásra képes funkció összeegyeztethetlensége vagy összeegyeztethetőségének kétséges volta mutatkozik meg benne. A felhők, mivel a második versszak első sora (igaz, módosulva) az első versszak első sorának grammatikai struktúráját ismétli meg, a lombtalan fa ágával állnak párhuzamban. „Mit tudok annyit nézni a lombtalan fán”, majd „Mire való az eget is annyit nézni”, mondja a beszélő, s ezzel a részleges ismétléssel az ég előterében alakot nyerő felhőzet fogalma a második strófa róla tett kijelentésein túl az első szakaszban elhangzott attribútumokkal is megtelik: a szerkezeti párhuzam nyomán a felhőkről is elmondható, hogy talán „titkos értelemmel bírnak”, s hogy valamilyen textuális jegyet hordanak magukban, amely, habár interpellálja a szubjektumot, az mégsem képes sikeres (olvasói) stratégiát felmutatni a megértés érdekében („Hogy fejtsen meg, hogy értsem, mit csináljak?”). Ugyanakkor a textuális jegyek az „arckép” fogalmával bővülnek ki, azonban a részleges médiumváltást a kudarc teszi összehasonlíthatóvá: az első versszakban is „őszi rajz”-nak nevezett írás megfejtethetlenné tűnik, a felhők arcképe pedig bevészethetlenné bizonyul a megőrző felületként elgondolt emlékezetbe. A sokszorosításra (akkor is, ha sokszorosításon, a vers képhasználatát elfogadva metaforikus értelemben vett emlékezőt értünk) alkalmatlan alakzat képe ismét strukturális ellentmondáshoz vezet, hiszen az ismételhetség a jelölésre alkalmas jel lehetőségfeltételét képezi.

A „deklaráltan vágyott lehetetlen” és a megnevezés vagy értelemadás különböző módzatai közt kimutatható „szakadás” fenti esete természetesen más Szép Ernő szövegekben is előfordul. Egy rövidebb prózaszövegében (prózaversében?), amelyet Tandori beválogatott nemrégiben megjelent Szép Ernő-gyűjteményébe, a környező világ megértésre felhívó, beszédshituációba szólító, de a természetet megszemélyesítő változataként jelenik meg a fenti Ákom-bákom című szövegben megfigyelhető irányultság. Az idézendő szövegrész a fentebb már tárgyalt világelemek redundáns jelenlétének belátásával, s ezért a kívülség vagy idegenség világtól elzáró érzetével rokon.

Talán azért süt úgy a nap, mert melegen érez az ég az emberek iránt. A nap talán az ég szíve. (...)

Mennyi pazar virág gyuladt fel az idén a kertekben, a mezőn, az árok szélén. Őzön virág. Soha ennyi virág. Mennyi vér szakad a földön, mennyi sóhaj jár, mennyi könny permetezik. Érted te a virágot? Tudhatod, hogy van az, hogy ennyi szín és illat van? Csak látod és érzed és jól esik. A föld talán válaszol nekünk, szól hozzánk, beszélget velünk és a földnek szavai nincsenek, csak virágai.²⁶

A nap sütése tehát, a jelenségvilágra adott magyarázatként, centrális hely, a megszemélyesítés kiáradó-szoláris központja, amely a virágok „felgyuladásának” (kibomlásának, kilobbanásának) feltételezhető oka. Egy olyan tropikus bioszféra eredetihelye, amely már maga is trópusként tételeződik, mielőtt a rendszerbe kerülhetett volna a saját szóserintiségében. A nap sütésének fény- és hőjelensége itt egy antropomorfizációs gesztus nyomán a szemlélő itteni pozíciója és a tőle elzárt szemlélhetetlen-megközelíthetetlen szféra értelemadásra lehetőséget adó felületének látszik. A naphoz kapcsolt első megszemélyesítő attribútum az, hogy „érez”; az érzelemre való képesség pedig a „meleg” nyelvi kapcsolóelem segítségével társul hozzá, hiszen – ahogy az a következő modatból kiderül – a költői nyelv eme topikájában (s általában, a köznyelv és a (szerelmi) költészet toposz-világában is) az érzelem helye nem más, mint a szív. A napsütés megokolása – és itt Tandori kommentárjára utalunk, amelyet az Ákom-bákom című vershez fűzött – ismét egy evidencia megkérdőjelezése, és az értelemadás, a megszólalás alternatív módozatainak készítését tükrözi. Az ég szíveként meghatározott nap képe ennek a készítésnek egy lírai alakvariációja, egy tropikus rendszer alkalmi felállítása az életmű figurációs folyamatainak kaotikus és mindegyre újra-rendeződő szekvencialitásában. Ilyen figuratív struktúraképzés figyelhető meg Szép Ernő hosszúverseiben is, ahol egy-egy fogalmi maggal rendelkező középponti alakzat kibővítő-mellérendelő, kiegészítő jegyekkel való ellátása és újfogalmazása tartja fenn a versbeszéd folyamatszerűségét. Ilyen vagy ehhez hasonló koncentrikus körökben újfogalmazódó-kiterjedő asszociatív szövegépítkezést figyelhetünk meg például a már idézett Néked szól

egyres helyein vagy a Jóság, jóság és az Itt volt benn a szívemben című szövegekben.

Visszatérve az utóbb idézett szövegrészlet elemzéséhez: a szubjektum előfeltételezi, hogy a felmérhetetlenül nagy elemszámú abszolútum valamilyen közlési intenciót hordoz magában; tetten érhetjük a megszólítottágnak ebben az előzetesség-struktúrájában a Tandoritól is idézett „kvázi-dialogikus” szituációt, amelyet a Szép Ernő életművéhez kialakított viszony történetének eredője kapcsán már előzőleg tárgyaltunk.²⁷ A rábízott világra érzékeny szubjektum gondoskodó figyelmének ereje az, ami a lírai ént felelősséggel terheli. A Szép Ernő által fenntartott lírai dikció olyan próbálkozásorozat, amely éppen a jelenségek ismeretlen jelentésének és jelentőségének ellenére marad meg a saját folyamatosságában: „Talán azért süt úgy a nap”, s „a nap talán az ég szíve”, „a föld talán válaszol nekünk”; a megnevezés és a gondos figyelés a minduntalan visszatérő bizonytalanság által preformált (textuális) térben tud csak megvalósulni. A „lehetőség poétikájának” ambiguis meghatározottsága képezi meg azt a kettősséget, amely a szabad figuráció és (koncentrikus) elemvariáció játékaival formálja át a megnevezhető jelenségeket, és teszi lehetővé a lehetséges totalitás már mindig kudarcra árnyékolt és kudarcra ítélt, tehát újra kimozduló-kimozdító abszolútumvágyának fenntartását. „A képtelenség, költészetileg csak még közelebb-nagyított létezésünké, abban áll, hogy az abszurdum és az abszolútum, a kézzelfogható és az elérhetetlen, az ígéret nagysága és az elvárható dolgok törpesége – ekképp: önmagunk törpesége is! – egyetlen alakzattá alakul; s itt az alak szón a hangsúly. Ezért különleges telitalálata ennek az alapérzetnek a felhőkép fölhasználása”²⁸, mondja Tandori az Ákom-bákom című szöveg felhői kapcsán. Az alakzat kézzelfoghatósága mintha magában hordaná azt az összeegyeztethetetlen kettősséget, amely egyébként irdatlan távolság-viszonyokban jelenik meg: ami kézzel-fogható, az karnyújtásnyira van, ami viszont elérhetetlen, az mindvégig csak ígéret marad. Ez a kettősség feszül a lehetőségek játékának kitett világ képében is: a világszerű realitások közé szorított abszolútum mindig távlatba helyeződik; a várakozás (a szubjektum mindenkori jelene) nem más, mint a beteljesülés mindegyre újratermelődő „előzetese” vagy előlege:

Egy csuda nagy fehér szív dobog értünk mindnyájunkért a határon, ameddig ellátunk, mikor a szemünk fölé homlokunkhoz illesztjük tenyerünk egyenes ernyőjét. Ott kezdődik az igazság, ahol az allée összeér, ahol a két sin egybecuszik, ahol a mező leszalad, ahol az égi kékség lejön, mert lekiváncozik, mert kíváncsi, mert hajlik arra, ami lennről ajánlja magát.

Honnan van remény? A szív tudja, mi igaz, azt várja. A várakozást nevezték el reménynek. [...] Életnek nevezi az ember azt a meglepetést, azt a türelmet, azt a fáradalmat, azt a készülődést, azt a vitát, azt a csodálkozást, azt az időtöltést, azt a különbséget, ami a valóság közt van, meg a közt, amit elhagytunk volt s ami felé igyekszünk vissza.²⁹

Ebben a szövegrészletben ismét a szív trópusában jelenik meg a világ dialogikus hajlandósága. Ez a strukturális értelemben központi, de proxemikailag minden esetben periférikus hely az, amely garantálja a várakozás fenntarthatóságát. Ez a tételezett (vágott, tudott) hely egyben határtapasztat is: egyrészt ég és föld találkozásának határhelye, másrészt a szemlélő térbeli helyzetéből adódó perspektivikus adottságok centrális helye, az odatartás enyészpontja. „Ott kezdődik az igazság”, mondja a szöveg (s igazságon az értünk dobogó szív újabb figuratív helyettesét érthetjük), vagyis az enyészpontként értett igazság elérhetetlen távolságot magában foglaló, végpontként elgondolt helye – a szöveg szerint – sokkal inkább tűnik valamilyen kezdetnek. Az idézet második bekezdése érthető annak a differenciának a felmutatásaként, amely az e pont felé való igyekvés „itt és most”-ja és a határpont közti distancia közt fennáll. A haladás pedig olyan közelítés, amely a látszat ellenére nem eltávolító vagy egy távolira irányuló mozgás a térben és jövőre-irányultság az időben, hanem visszatérés egy elhagyott hely és elvesztett időtartomány felé. A totális jelenlét múltja tehát eredethelyként várja az „én”-t; így kapcsolódik össze a határolatlan abszolútum elérhetőségének lehetősége a rendelkezésre álló és valóban meg tapasztalható lehetőségek szimbolikus szabályaival, például a centrálperspektivikus ábrázolás rendszerével. Ugyanakkor a nyelv szimbolikus rendszerének mindegyre oda-tartó irányultságával is összekapcsolódik, hiszen az élet megnevezésének (de-finiálásának, lehatárolásának) folyamata is a hosszan

sorolt fogalmak oda-tartásával, a megnevezés mindig újra nekilóduló próbálkozásaival teremődik. Ekképpen a lírai beszéd várakozással (vagyis az időiség tapasztalatával) egyenértékű mellérendelés-sorozatait is az enyészpontként reprezentálható abszolút helyre való visszatérés vagy visszajutás reménye tarja mozgásban.

„Egy sóhajnyira van ez a messzeség. Egy rövid sóhaj van csak köztünk és jövőnk között. Egy sóhajnyira vagyunk saját magunktól. Vagy egy éjszakányira.”, folytatódik a szöveg. A temporalitás által újrateremtett differencia, amely a messzeségtől, jövőjétől (ezek ismét a határon dobogó szív és az igazság által variált enyészpont motivikus helyettesei) elválasztott „én” helyzetét meghatározza, éppen a szószerinti értelemben vett lélegzésben, a legközvetlenebb életfunkció jelenségében „tárgyasul” (s a már megszokott módon lassan eloldódik tárgyiasságától, s variálódni, bővülni, tágulni kezd: itt a határtartomány kiterjesztéseként, éjszakányi hosszúságúra). A lélegzetvétel életfolyamathoz kötődő ismétlődése ugyanakkor a beszédprodukció, a materiális hang előállításának is feltétele. A Néked szól című vers az életet összegző retrospektív leírásban, az ötödik szakaszban tudatosítja ezt az összefüggést: „Téged tudósítlak, hogy itt voltam a világon, / Hogy szívem vert s halk h-val mindegyre lélegzettem”. A respirációs folyamat magától értődő folytonossága minden ismétlésével a „h” hang zöngétlen spiránsát idézi; jelentés nélküli, de nyelvi alapelemet, azaz olyan jelenséget, amely a leírásban megfelel a beszéd fonematikai kritériumának. A kilencedik versszakban, a felsorolás későbbi pontján ismét visszatér a motívum: „Ébredve néztem szét: a világon vagyok, élek. / Álltam sokszor tükörben s láttam bámulok, félek / S próbáltam hangom: ha! – és magam meg nem ismertem.” A „h” hang a hangprodukció olyan eleme, amely zöngétlenségével – azaz a test akusztikai felépítettsége által lehetővé tett legkisebb akadályoztatottsággal – a legközelebb áll a kilégzés során létrejövő hangeffektushoz. A beszélő ráadásul önmagától való idegenségének nyomasztó állapotát a hang létrehozásának pillanatában, a tükör előtt ismeri fel. Az identitásban létrejövő diszkontinuitás belátásának időpillanata egybeesik tehát a fonetikus produkció által jelölt diszkontinuitás lehetőségével és ekképpen minden nyelvi, sőt, szemiotizált vagy szemiotizálható jelenség állandó többértékűségével. A jelként felfogott alak(zat)ok ugyanis mindvégig magukban hordják saját

felbomlásuk veszélyét (vagy éppen reményét), hiszen, ahogy azt a fenti szövegértelmezések során beláthattuk, több esetben is az önmagát mint pusztá konstrukciót (vagy mint materialitást) is felmutató létmód felé tendálnak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy (Tandori olvasatában) Szép Ernő költészetének kiemelkedő pillanatai (szöveghelyei) szubtextuális jegyekként, különböző módokon utalnak egy mindenféle diszkurzív logikát felülmúló „meglétre”. Mindez talán elég alapot szolgáltat Tandori Szép Ernő-höz kötődő (re)iteratív gesztusainak további értelmezéséhez, melyek az ismétlés rendkívül sokoldalú poétikai eljárásaival próbálnak megfelelni az autentikusként értett Szép Ernő-líra végtelenül szerény követelésének, vagyis a felfoghatatlan abszolútum megragadására tett törekvésnek.

¹ Az itt olvasható szöveg a *Szövegek között* című sorozat XIV. kötetében megjelent dolgozathoz szervesen kapcsolódik, és sok helyütt annak tanulságaiból és „eredményeiből” építkezik. Ld.: Gyulai Zoltán: *Tandori Dezső Szép Ernő-olvasatairól*. In. *Szövegek között XIV*. Szeged, 2009. 44-62. (A továbbiakban „TDSzE”).

² Habár a Szép Ernőre és Tandori Szép Ernő-értésére vonatkozó szakirodalom meglehetősen csekélynek mondható, mégsem állíthatjuk, hogy nem születtek szövegek e tárgyban. A további tájékozódás céljából megadunk néhány hivatkozást a teljesség igénye nélkül. Purcsi Barna Gyula: *Szép Ernő*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984. Vida Lajos: *Szép Ernő-könyv. Szép Ernő élet- és pályarajza*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2007. Kálmán C. György: *A túlélés poétikai problémái. 1945. Megjelenik Szép Ernő Emberszag című kötete*. In. *A magyar irodalom története. 1920-tól napjainkig*. Gondolat, Budapest, 2007. 418-427. Doboss Gyula: *Tandori Szép Ernő-képe*. In. *A „Költészetregény”*. Orpheusz Kiadó, 2003. 60-90.

³ Ld.: TDSzE, 49-50. Továbbá: Szép Ernő: *Háztető a Monmartre-on*. In. Uő.: *Járok, kelek, megállok*. Kozmosz Könyvek, Budapest, 25-26.

⁴ Az *Add a kezed* az 1917-es Emlék című kötetben jelent meg, míg a tanulmány szorosabb tárgyát Szép Ernő első két kötetéből való versek elemzése képezi.

⁵ Tandori Dezső: *Az „Első csokor” – és a második kötet. Szép Ernő költészetének kibontakozásáról – I.* In. It, 1987/1. 181.

⁶ I. m., 181-82.

⁷ Az első szakasz változó időaspektusai ellenére is felismerhető a percepció és a reprezentáció egyidejűsége: az első versszak úgy is parafrázálható, hogy „add a kezed, mert beborúlt, fű a szél és este lesz”. Ily módon az idő, az időjárás és a kimondás párhuzamos struktúrát mutatnak, s a beszélő szubjektum múltbelire és jövőbelire vonatkozó megállapításai a beszéd jelenidejűségének jelölőivé válnak.

⁸ „Néked, ki száz év múlva sétálsz a sétaúton / S bottal, ha szokás lesz akkor is bottal menni, / Unottan piszkálsz száraz levelek közt, e semmi / Foszlány papírt, barátom, Néked révedve nyújtom.” Bővebben ld.: TDSzE, 45-46.

⁹ Szép Ernő: *Néked szól.* In. Uő.: *Járok, kelek, megállok.* Kozmosz Könyvek, Budapest, 1984. 46-51.

¹⁰ Bányai János: *Guberátor a nyelvben. Tandori Dezső költészete A legjobb Nap fényében.* In. Parnasszus, 2008, Ősz. 30.

¹¹ Jonathan Culler: *Aposztrophé.* In. Helikon 2000/3. 370.

¹² I. m., 382.

¹³ I. m., 383.

¹⁴ Tandori Dezső: I. m., 182. (Az első kiemelés tőlem.)

¹⁵ I. m., uo.

¹⁶ I. m., 183.

¹⁷ I. m., uo. (Saját kiemelésem.)

¹⁸ Vö.: *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete.* Szerk. Zaicz Gábor. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2006. 167.

¹⁹ Tandori Dezső: I. m., 184.

²⁰ Jonathan Culler: I. m., 383.

²¹ Vö.: I. m., 384.

²² Tandori Dezső: I. m., 186.

²³ I. m., 187.

²⁴ A „Héri”-motívum rajzos alakváltozatának kapcsán ld. pl.: Tandori Dezső: *Ördöglakat*. Pro Die Kiadó, Debrecen. 2007.

²⁵ Tandori Dezső: *Az „Első csokor” – és a második kötet*. 187.

²⁶ Szép Ernő: *Junius* 16. In. Tandori Dezső: Szép Ernő. *A titkos világtipp*. Szalamandra Könyvek, Debrecen, 2008. 157.

²⁷ TDSzE, 44.

²⁸ Tandori Dezső: *Az „Első csokor” – és a második kötet*. 187. (Az első két kiemelés tőlem.)

²⁹ Szép Ernő: *A szív albumába*. In. Tandori Dezső: Szép Ernő. *A titkos világtipp*. 164.

TANDORI DEZSŐ NYOLC UTRILLO-VERSE

Tandori Dezsőnek A feltételes megálló című 1983-as verseskönyvében az önálló kötetnyi terjedelmű harmadik ciklust harminckilenc képleíró vers alkotja.¹ Tandori impresszionista és posztimpresszionista festők képeire írt költeményeket: Van Gogh, Paul Cézanne, Claude Monet, Edouard Manet, Auguste Renoir, Seurat, Camille Pissarro és Utrillo nevét találjuk a címekben, keresztnévvel vagy keresztnév nélkül. A legtöbb verssel Seurat után (kilenc kép) Maurice Utrillo Valadon van képviseltetve a ciklusban, szám szerint nyolccal. Azonban míg a többi festő esetében a versek szét vannak szórva a nagycikluson belül, a nyolc Utrillo-vers együtt szerepel, a fejezeten belül zárt belső ciklust alkotva. A nagyciklus címe, A verébfélék katedrálisa is az egyik Utrillo-versből, az Utrillo: Falusi templom – 1912 körül címűből való.

Mint az a Kolárik légvárai „Eset-tanulmányok” - kötet „V” című, Utrillóról szóló prózai írásában olvasható, Tandorit egy S. Cs. monogramú személy, akiben Sík Csabát, a Magvető főszerkesztőjét sejtethjük („ő azt kérte, nevét ne említsék, talán mindenki így jár a legegyszerűbben”) bízta fel a '70-es évek végén arra, hogy képekről írjon verseket.² Némileg ellentmondva önmagának A feltételes megálló kötet tartalomjegyzékénél a ciklus címe mellett az 1974-78-as évszám szerepel.

A „V” című írás V-je Utrillo anyja, Suzanne Valadon V-jére utal, amely gyakran önmagában szerepelt Utrillo képeinek szignójaként; a festő ragaszkodása anyjához és anyjáié öhozzá legendás volt: amikor az idősödő Suzanne összeházasodott egy a fiánál is fiatalabb férfival, Utrillo akkor is egy fedél alatt maradt vele. A „V” elején Tandori a festőnek ehhez a V betűhöz való

ragaszkodása analógiájaként határozza meg a saját Utrillóhoz való viszonyát: „Utrillo az én festőm. Ezt nem szabad megmosolyogni. Nekem tényleg ő az, akit a Szigetre magammal vinnék. A Sziget rejtelsei ilyenek.”³

Tandori a „V”-ben és mindjárt az első Utrillo-versben is hivatkozik egy 1970-es magyar nyelvű kismonográfiára, amelyet Székely András jegyez a francia festőről. A kötet A Művészet Kiskönyvtára sorozatban megjelent kis alakú album.⁴ Tandori a ciklus születése idején verebei miatt egyáltalán nem utazott, nem járt múzeumokba; A verébfélék katedrálisa festményverseit hangsúlyozottan és koncepciószerűen művészeti albumok reprodukciója alapján írta, erre több helyütt is reflektál a ciklus költeményeiben, a legközvetlenebbül a Paul Cézanne: Az akasztott ember háza második részében: „Az én albumomban, mert a mennyiség/ törvényei szerint tagadhatatlan,/ hogy így jut el az emberhez a kép,/ utánatermelt-kép alakban,/ egymás mellett a két// ház as festmény, a másik az akasztott/ ember háza”. A művészeti albumban egymás mellé, egymással szembe rendezett képek véletlenjének esetleges választási elvvé váló motívuma az Utrillo: A St. Severin templom című versben is feltűnik: „A St. Spero falusi templomával/ szemközti oldalon/ az egyik albumomban,/ amelyből dolgozom,/ régi motívumomra bukkan,/ s előbb is, mint én, a figyelmesebb szem”

A nyolc Utrillo-vers címében hivatkozott festmények közül háromnak a reprodukciója található meg a Székely-féle kötetben (Utrillo: Rue Chappe; Utrillo: „La Belle Gabrielle”; Utrillo: Falusi templom – 1912 körül). A „V”-ben Tandori azt írja, kb. 20 Utrillo-könyve van, egy a Balkon folyóiratban megjelent cikkben pedig egy önidézzel érintőlegesen szerelmi lírájának sajátos hiányára is reflektálva ismét személyiségének szerves részeként határozza meg Utrillót és az Utrillo-könyveket: „»Kinek ne lenne legalább annyi Utrillo-albuma, ahány nagy szerelme volt? Több Utrillo-albumunk van, nekem feltétlenül így áll ez.« Ezt olvasom valahol. Hm. Asszociációim másfelé mutatnak.”⁵ A Rue Chappe- vers esetében a kismonográfiára való konkrét hivatkozás, az Utrillo: „La Belle Gabrielle” című versben pedig a vendégszövegként feltűnő Székely-bekezdés miatt biztosan gondolhatjuk, hogy a költő A Művészet Kiskönyvtára sorozat kötetének reprodukcióival (is) dolgozott.

Amelyek fekete-fehérek. Utrillo munkamódszerével párhuzamosan, hogy az autodidakta festő fekete-fehér párizsi-montmartre-i képeslapokat nagyított fel vásznain, s a látványhoz a színeket maga költötte hozzá, Tandori a belső ciklus felütéseként e két verssel mintegy megerősíti attitűdjét a festményversekkel kapcsolatban: a képeket nem leírja, hanem sokkal inkább újraírja, újraalkotja, a fekete-fehér reprodukciókat egy másik médiumba átmásolva és újraszínezve.

A „La Belle Gabrielle”- versben, amelynek vonatkozó festményei (két fekete-fehér reprodukció is található a kisméretű albumban ezzel a címmel) az alkoholista Utrillo egyik frekvenciált montmartre-i csapszékét ábrázolják, Tandori a Székely-monográfiából vett bekezdést⁶ utrillósítja: az eredeti szöveg minden mondata és tagmondata után beszúr egy-egy színt, a vers végén pedig a Székely-bekezdésnek az alkotói módszerre reflektáló utolsó mondatában megszakítás nélkül halmozza a színeket, a kétszer lajstromozott szürkét a második helyen meghagyva az eredeti helyén: „A színeket azonban – piros, szürke, zöld,/ fekete, fehér, barna, sárga, narancspiros,/ pirosas-lila és a többi – maga költötte/ a szürke, fehér, kék, kármin fotográfiához.”

Azzal, hogy a vers végén az Utrillo-kép alapjául szolgáló színtelen fotográfia Utrillo fehér korszakbeli festményeinek színeibe öltözik (szürke, fehér, kék, kármin), Tandori visszacsatolja versét az eredeti Utrillo-képhez, melytől a Székely-album fekete-fehér reprodukcióját alapul véve kétszeresen távolítja el. „Döntő jelentősége van annak, hogy a műalkotás auratikus létezőmódja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától” – írja Walter Benjamin.⁷ Amikor Tandori az írás rituáléjával az eredeti, aurával bíró képet ilyen közvetett csatornákon átszűrve versként alkotja újra, az újraírás kísérlete az Utrillo-festmény aurájának a másik médiumban való újrateremtésére irányul.

A verssorozat első darabjában, az Utrillo: Rue Chappe címűben Tandori a Székely-kismonográfia Szerb Antaltól való mottóját idézi szétírt

vendégszövegként, egyfajta talált tárgyként egy képeslap hátuljáról, s a sortöréssel a gráfia (rajz) görög szót kiugratva belőle egyben versszerűvé is avatja a szövegrészletet. („Egy Szerb Antal- képeslapon/ találtam ezt a szöveget,/ melyet Székely András hason-/ című – Utrillo – kismono-/ gráfiája élére tett.”) Az eredeti Szerb-mottó a következő: „Hát fontosak az emberek a városban? Párizsban csak az emberek utálatosak és érdektelenek. Én a várossal akarom Önt megismertetni – azt hiszem, a házak az igazán lényegesek...”⁸ Utrillo utcaképein ha feltűnnek is időnként emberek, azok minden esetben csak staffázsalakok; ezek az utcák, terek, akárcsak az urbinói reneszánsz vedúták, az ürességükkel tüntetnek.

A ciklus harmadik, Utrillo: Rue des Abbesses című versében Tandori a vers zárlatában ekként reflektál saját hetvenes évekbeli, Lánchíd utcai választott magányából erre az ember nélküli látványra: „Balról s hátul ház házat ér./ Nem gondolkodom a lakókon./ Kell mihez azt mondani, jó itt.” A verebek, ha nem is tűnnek fel a festményeken, Tandori számára, ahogy saját belső emigrációjának, úgy az üres Utrillo-utcaképeknek is adekvát tartozékai. A kisciklus negyedik versében kezdve a nyolc közül négy költeményben tematizálja Tandori az Utrillo-festmények tiszta, ember nélküli látványvilágába illesztve saját verébszorongását.

A negyedik vers temploma (Utrillo: Falusi templom – 1912 körül) a nagyciklus címében is szereplő verebek katedrálisa. Ez a ciklus harmadik olyan verse, amelynek festménye reprodukálva van a Székely-kötetben, ez is fekete-fehérben. A képen a címadó templomon kívül csak a háttérben látható egyetlen ház; egy másik Utrillo-albumban színesben tanulmányozható a festmény reprodukciója: a képet a borult ég koszos sötétkékje és a templomépület fehérsége határozza meg.⁹ A templomtorony órájáról leolvasható az idő: öt perc múlva három óra. Tandori a templom adekvát fehérsége mellé az eget hús-szín barnásra festi, s kéri, mindjárt az első versszakban: a templom „hadd legyen, ha a nagymuta-/ tója három órára kattán,/ verebek katedrálisa.” A vers végén aztán az ima így bomlik ki tovább magából: „És mert az ég: örök-időt/ tárol, álljon meg óra bárhol,/ e hús-barna színt elütött/ verebek katedrálisául/ hadd kérjem, föld és

ég között:// St. Spero neve egy madárról.” A hármásrím középső elemeként az ötsoros versszakban kiemelt helyen szereplő elütött szó azon túl, hogy a halott, elgázolt verebekre és a három órára egyszerre utal, az első versszakbeli kérésre reflektálva tulajdonképpen be is teljesíti azt magában a nyelvi játékkal. Tandori örök-időről beszél, relativizálva a versben az Utrillo-festményen ábrázolt pontos időt; saját színezésével a fekete-fehér reprodukción, az ég hús-barna színével az Utrillo által megörökített két óra ötvenöt percet az eredeti festménynek, annak Itt és Most-jának hagyja. „Habár azok a körülmények, amelyek közé a műalkotás technikai reprodukciójának terméke kerülhet, amúgy nem veszélyeztetik a mű megmaradását, mindenesetre megfosztják Itt és Most-jától.”¹⁰ Tandori művében sajátos módon egészül ki ez a Walter Benjamin-féle Itt és Most: az, hogy a reprodukciót veszi alapul az eredeti helyett, az eredeti festmény át- és felülírhatóságának is a biztosítéka a festményverseiben.

És mintegy hitelesítve öntörvényű kisajátító akcióját, Tandori a következő versben, melynek festménye (Utrillo: A St. Severin templom) éppen a szemközti oldalon van valamelyik albumában a Falusi templommal, már St. Spero templomaként hivatkozik az előző költemény címadó fehér épületére. A veréb nevével felruházott templom így az egyik keresztény alapprincípiumot is visszhangozza: sperare latinul és olaszul annyit tesz, mint remélni; spero: remélek, egyes szám első személyben.

Az Utrillo: A Rue Muller terasza című vers továbbírja a festményvers-ciklus veréb-tematikáját. A verébfélék fehér katedrálisa után ez a terasz már rögtön A verebek terasza a költemény felütésében; egy teraszról Tandorinak magától értetődően a madarai jutnak az eszébe: „minden dologban/ valami képletes dolog van,/ kép, melyet más kép keretez,/ és így jutunk bentebb terekre.” Itt már nem a verebeknek az Utrillo-képbe való beleírásáról vagy az Utrillo-kép a költeményben verebekkel népes világgént való újraalkotásáról van szó; sokkal inkább arról, hogy Utrillo utcái-házai, valamint Tandori verebei ugyanazt jelölik, ugyanaz az ennél direktebb módon megnevezhetetlen jelölt van mögöttük: „Minden csak idéző jel” – ahogy egy másik festő műve kapcsán az Előszó Paul Klee-hez című Tandori-vers zárlatában olvasható .

A Rue Muller terasza második és harmadik versszakában Tandori a versírás aktuális folyamatával magát is beleírva a képbe egymásba csúsztatja a három helyszínt: Utrillo megfestett Rue Muller-jét, a valóságos Rue Muller-t, valamint saját Lánchíd utcáját, amely fölött meg-megpillant egy veréb-féle kontúrt, ahogy kinéz az ablakon keresztül dolgozószobájából. A vers utolsó két sorával, amelyek felelnek a végső ölelkező rímekben, az ábrázolt-valós Rue Muller és a valódi Lánchíd utca egyfajta feltételes időbeliségben csúszik egybe és ugyanakkor válik is szét: ez itt, az állandó Lánchíd utcaként a mindig, s ami ezen átüt, kilátóként, kivételes, mondhatni ünnepi pillanatként: a néha.

A belső ciklus utolsó darabja, az Utrillo: A Rue Jeanne d'Arc hóban című költemény végén a lírai én deklarált búcsúzkodásával Tandori nemcsak lezárja az Utrillo-versek sorát, de a búcsú keretében felszámolja magát a vers beszélőjét is, tovább erősítve a nyolc vers belső, zárt egységét. A Utrillo által megfestett, itt-ott kárminpiros, puha téli ragyogás a versbeli beszélő számára már csaknem érthetetlen. Ennek a ragyogásnak a végpontjaként némul el, a behavazott utcáról a hó, a fél évszázada megfestett tavalyi hó villoni mulandóság-motívumát a pusztá fehéren maradt festővászon ürességére vetítve rá.

¹ TANDORI Dezső, *A feltételes megálló*, Magvető, Bp., 1983, 121-180. o.

² uő., *Kolárik légvárak*, Magvető, Bp., 1999, 90-91. o.

³ im. 89. o.

⁴ vö. SZÉKELY András, *Utrillo*, Corvina, Bp., 1970.

⁵ TANDORI Dezső, *Nappali kérdés, Mit nézünk mire – és miért? (Egy alig-amatőr)*, Balkon, 1994, http://www.balkon.hu/html_index.html

⁶ vö. SZÉKELY András, *im.*, 12. o.

⁷ Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, IV. fejezet, ford.: Kurucz Andrea, átdolg.: Mélyi József, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

⁸ SZÉKELY András, *im.*, 5. o.

⁹ Waldemar GEORGE: *Utrillo*, Verlag Andreas Zettner Würzburg, Wien, 1958

¹⁰Walter BENJAMIN, *im.*, II. fejezet, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

TÓTH ÁKOS

LÁTKÉP ÉS VILÁGNÉZET*

A SZEMLÉLET FOGALMÁRÓL ÉS SZEREPÉRŐL TANDORI DEZSŐ A FELTÉTELES MEGÁLLÓ
CÍMŰ KÖTETÉBEN

I.

Ha az utóbbi néhány évtized változatos irodalmi, kulturális programjai, esztétikai elvárásai és trendjei közt önmagát, lehetőségeit kereső magyar költészet és az ebben a kutatásban mindig élen járó Tandori-líra eredményeire visszatekintünk, akkor biztosan szembesülnünk kell egy kötettel, mely máig ható igényességgel, egy új elméleti megalapozás reményével és mindjárt bizonyítékával is, ugyanakkor az adott életmű addigi, töretlen kérdés-alakulását jellemző alázattal és szabadsággal összegezte azokat a problémákat, nehézségeket és előnyöket, melyek a költészet 1980-as évekre nyilvánvalóvá lett, változó helyzettudatából következtek, azonosításának újfajta kétségeiből eredtek. Az 1983-ban megjelent *A feltételes megálló*¹ egyszerre jelzett új kezdetet és szerves folytatódást mind a tágabban érthető modern magyar líra, mind pedig a már mérhető és korábban is nagyra értékelt Tandori-féle versmagatartás kontextusában. A feltételes megálló – mint a kötet értelmezéseiben többféle jelentésre visszavezetett, emblematiszós szókapcsolat, később szinte irodalmi szállóigévé, idézhető, komplex állapothatározássá összeforrt együttes – a líra követelésének és a lírai szituáció ezzel összefüggő átmeneti helyzetének, a költészetnek mint kérdésnek, kérdés-módusú kijelentésnek a legigazibb neve, jele „üzemelt” Tandorinál. Az 1976 és 1980 közötti verstermést tartalmazó (természetesen a vele részint párhuzamosan készülő, egészen más és önmagában komplett rendet működtető *Még így sem* darabjait kivéve), a versfogalom többszintű megújítását és átértékelését előirányozó könyv Tandori életében és művészetében, élet-művében az egyetlen „megérkezéshez” méltó kiindulásoknak és hozzá társítható, célravezető állomásoknak bemutató-helye. Ha a kötet számára megszólalás-felhatalmazást

adó esemény kicsinységét, mindennapiságát és az ezt visszafejtő, kinyomozó lírai dokumentum nagyságát, terjedelmét, az igényelt műfajok és módszerek változatosságát nézzük; vagy ha a kötet (részünkről is egyelőre megelőlegezett, a kortársi kritika oldaláról messzemenően nem visszaigazolt) jelentőségét, hatását és e versek élet-vállalást jegyző magatartásának, kockázatkeresésének/-kerülésének ellentétét szemléljük, alig hihető, hogy Tandori korábbi fergeteges líra-szituációi, a vers-fogalom állandósult provokálásán finomodó eljárásai ezúttal hol/miben pillantják meg költészetének egyszer-s-mindenkorra érvényesnek tekintett, célratartást ajánló leírás-alkalmát.

A feltételes megálló szépségét, vonzerejét a Tandori-líra mindenkori élvonalába tartozó egyedi versdarabok, a kötött dalok és emlékezetes festmény- vagy képleíró versek mellett az elkötelező vallomás meglelt, kiérlelt hangja, a kötetben formálódó s a beláthatatlan jövő-időket saját arcára alakító élet- és írásprogram, illetve megoldandó részleteinek állandóan egy progresszíven létesülő nagy egységhez, teljességhez (a művet felváltó élet-műhöz, a részidejű mondást lecserélő elmondáshoz) való hozzárendelése adja. Bizonyára nem véletlenül szerepel a kötet címében a megállás – mégha feltételes lehetőségének – képzete, a korábbi lírai világok sürgető önkívülhelyezésre, a líra-definíció mobilitására alapozott megoldásának egyértelmű ellentettje, a megnyugvásnak a kereső-folyamat idejébe iktatott, voltaképpen kísérleti vagy ismeretlen kimenetű (hisz „feltételes”) formája. Mintha éppen maga a költő-beszélő én számára lenne mindig kétséges – s versek hosszú során át szüntelen megerősítésre váró lehetőség – világának ábrázolhatósága, a szemlélet erre-nyílt tételezése, a nyelvbe írt eseményesség, véletlenség és az ennek ajánlatairól lemondó, figyelmét egylény(egű)re fejlesztő, a madár mindennapi meglétére koncentráló élet és élet-poézis együtt-működőképessége. Mindebből következik, hogy a művek fő hivatása az ittmaradásra vállalkozó, magát többféle lemondással gúzsba kötő alany magánbeszédének a közkeletű líra-elvárás horizontjába való visszacsatolása, illetve az elvárt mozgalmasságtól és felismerő szenvedélytől idegen, a líra létező-elfogadott rendszereiben meg nem mutatkozó élményanyagnak a közvetítése lesz. Ez a véglegesen puritán s alapelgondolásában a legegyszerűbb kivitelezésre törekvő ars poetica, az oly sokat emlegetett Tandori-féle kizárások, negatív, hiányoló hozzáállás (mint az 'Egy'-ről, ugyanarról való beszámolás) mellett váltig pozitív gesztusokat is felmutat,

hiszen mindenkor egy kettős elmozdulás ritmusához igazítja magát, amennyiben egyrészről a „minden hasonlat” jegyében elismeri és írás-hasonlatként visszatükrözi, egy formálódó allegória jelentés-kapcsolatai közé bocsátja az egyedi létezés „hasonlíthatatlan” apróságait, másrészről pedig az allegória valódi, retorikailag jól szervezett alakjától igyekszik felügyelt távolságot tartani. Ennek a distanciának oka, hogy a kiteljesült hasonlat a tudás-szegmentumokat a nyelvi hozzáillés világához s nem a „világhoz”, magához mérő elvonatkoztatásnak számít a beszélő szemében, s mint ilyen, a felügyelő-léttel kiteljesült (s Rot Esq, Nat Roid, Tradoni stb. névalakjaiban testet öltő, új életekbe kezdő²) művészi jelentéstétel erőteljes tilalma alá esik. Ha pillanatra eltekintünk az értelmezés eddigi, főként az életanyag és az időiség viszonyrendjét érintő észrevételeitől, akkor olvashatjuk úgy Tandori kötetét, mint a költészet tágabb régióira tett utalást, egy olyan kísérleti (feltételes vagyis „conditional”, ahogyan felfigyel a címadó frázisnak az angol nyelvi változattól – a 'request stop' – elütő jellegére Takács Ferenc egykorú, angol nyelvű cikkében³) poétika önbejelentését, mely a poeticitásnak valamely fordulat, újdonság vagy témaváltás iránti igényére válaszként nem a szakítás, a megszakítás, hanem a képzetes továbbélés „észrevehetetlen”, ingerküszöb alatti elmozdulásait kínálja fel.

Ha kimondottan a magyar költészet szűkebb kontextusában kívánjuk elhelyezni A feltételes megálló nagyszóródású versképleteit, elmondható, hogy fejezeteinek többsége valódi újdonságot jelzett és az eljövő idők azóta jórészt visszaigazolt ajánlatait, irányzatait jelölte ki, érvényesítette. A kötet javaslatait a vers honi szerepköreire, a magyar vershagyománynak Tandori esetében igen megszűrt, ám annál erősebb előírásokat tartalmazó „kánonjára” tekintettel, de sosem abba zárkózón adagolja. Mind a hiperrealista dokumentumvers (a szinkron életrögzítés kísérlete), mind a hosszúversnek, a félhosszúversnek ez a pátosztalan és a nagytörténet programadása helyére állított kis-amplitúdójú, alig-narratív rögtönzése elüt attól a fajta részletességtől, mikro-hiteltől (pl. a Juhász Ferencétől), amely a magyar költészet '70-es évekbeli lehetőségeit, kihívásait jellemezte. A nem itt megjelenő, de teljes hatékonyságában itt bemutatkozó, az idők során Tandori legsajátabb versformájává előlépő „alkalmi versben” a különböző visszatérések, magyarázatok, kommentárok és betoldások oly mértékben uralják el a keletkező szöveg terét, színtereit, hogy az végül csak események kimondható töredékrészét képes közléssé alakítani, s az olvasásidőnél

lényegesen rövidebb lejártszódású pillanatoknak kinagyítása válik így az ironikus vagy lehetetlenségét tragikusan regisztráló nyelvi keletkezés energiájává.

Ugyancsak a megértés próbakövének számíthattak a koherens ciklussá szervezett képleíró- és festményversek (melyek mind számukban, mind koncepciójuk tisztaságában és érvényesítésében meghaladtak minden korábbi ehhez hasonló próbálkozást, pl. Kassákéit), nem is beszélve az ideogrammnak, a képverseknek a kötet egészen belül főszerepbe állított[4], a magyar költészet történetében viszont mellék- vagy statisztaszerepig sem jutó, általánosan elhanyagolt vagy alig kiművelt csoportjairól. A nagy francia impresszionista és posztimpresszionista festészet műveit és Korniss Dezső alkotásait szemlélő ciklusok (a kötet két III. része, melyek az általuk közrefogott ideogrammmal egyetemben kép és szöveg kategóriáinak és kapcsolatainak nehezen meghaladható művészi analízisével kápráztatnak) elsősorban nem is a témaválasztás szokatlanságával tűnnek ki. Nem, hiszen a magyar és a modern európai verskultúrában is léteztek mind az impresszionista látásmód ösztönzését a nyelvi reprezentációk körébe telepítő, a művészeti modernség eme első nagy hullámára reagáló szórványos leíró-, megnevező-vállalkozások, egy életműhöz vagy egy ismert festményhez köthető költői tisztelet-adások (pl. Vas István munkái), mind a Korniss nevével fémjelzett szintetikus (egyetemes és nemzeti szimbólumokat variáló) absztrakciónak irodalmi megfeleltetései, nevesebb hommage-változatai (Ld: Weöres Sándor: Korniss-motívum; Nagy László: pásztoRablók). Tandori említett ciklusainak újdonsága ezért, mondjuk úgy, inkább szemléletmódjában, a tárgyhoz (legtöbb esetben ténylegesen is egy határozott jelöletként vehető artefaktumhoz) való viszonyulásában, költői kapcsolattartása eszközeiben keresendő. Mert ha a festményversnek, e nálunk csak halványan szóhoz jutó, a nyugat-európai és amerikai költészetben páratlan népszerűségre szert tett modern vers-műfajnak a Nyugatos vagy háború utáni példáira gondolunk, akkor a Tandori műveivel való összehasonlítás során majdnem minden esetben egyértelművé válik, hogy a kép, a vizuális intuíció elismert alapja ezeknél egy igen határozott ideológiai (jó esetben esztétikai) vagy befogadáselméleti, nem ritkán kultúrakritikai mondanivaló, beszéd-indíték (ürügy?) csupán, vagyis egy olyan hipotetikus (persze mindenkor az adott vers/szöveg működésében előálló) jelentés, mely a jelölővel, az érzéki jellel való közvetlen kontaktust elveszíti, szem elől téveszti, vagy egyenesen rejtegeti.

Mindennek hű mutatója az az irodalomtörténeti példákkal igazolható ambivalencia, miszerint a vizuális vonatkozású vagy explicit módon képzőművészeti tárgyra visszamutató szövegi művek nagy része sokszor tudatosan tünteti el a saját paratextusából, környezetéből az egyértelműen kifelé utaló, deiktikus leszorítást eredményező referenciákat (pl. tulajdonnevek, helyszínek, műcímek, körülírások alkalmait), mint az alapgondolathoz, a kifejtés pusztá fundamentumához tartozó katalizátor-szerepű minőségeket, kezdetleges és a mű-kifejlés során meghaladott előzményeket⁵. Alig találkozunk a kép anyagi létmódját, eredendő és minden fordításnak ellenálló más-létét oly szisztematikus munkával szóra-bíró kísérletekkel, mint amilyeneket Tandori itteni versei sorjázhatnak. Ő ugyanis a képhez (a képeslaptól, a fényképtől a művészi kiképzés szinte összes lehetőségéig terjed érdeklődése) mint mindenkor kérdéses, szemantikai értelemben jelentéstelen (vagyis a szó egyértelműsítő hatásainak ellenálló), ugyanakkor értelmes és értelmezésre szoruló jelzéshez fordul oda, közelít, s kis eredményekből, a kép részlet-kérdéseiből összeadódó, a levezetés minden pontján reverzibilis, a gondolatmenet kezdetéig visszabontható vagy elvethető kísérlete a feltételesség egyszerre állító és egyszerre kételyt adagoló modalitásában fogan. Az ideológia (s értsük ezen a művészi gondolkodás önigazoló gyakorlataitól kezdve a képre nehezedő hatalmi beszédnek minden fajtáját) programadása, a (vers)szöveg kijelentő-reflexeinek a kép néma beszédét, jel-hagyását folytonosan leértékelő dominanciája természetesen alig nyújhat valamit Tandori szándékosan új szemléletet előkészítő, a nyelv kifejezőkészségét olykor kevesellni sem rest, róla lemondani is bátran kész kép-értelmező módszerei számára. A költő szemében minden kép maga is egy-egy feltételes megálló, jövőbeli, sosem-lakható (habár lakhatási engedélyt kibocsátó, beköltözésre biztató), legfőljebb pillanatnyi megfelelésre, adekvációra jogosító mező, egy olyan kiutazás és elindulás, ideiglenes megtelepülést nyújtó kívülség 'ott'-ja, mely a táblakép ábrázoló-képességének, tér-ajánlásának ontológiai különösségéből következően néha a költői életvilág legszűkebb, lehatárolt bensőségénél is közelebb 'itt' szemléletéhez nyit utat. A kép-más az ott-lét lehetetlenségével és együttes, mindig környező vágyával érintkezve előbb-utóbb azt eredményezi, hogy Tandori költői-írói szótárában a kép(valóság) valótlan tér-ajánlata mindazon megélés-tartalmak, az egy-élettel együtt-múló, szimultán életlehetőségek „képét”, képzetét veszi föl, mely a magát túlkorlátozó, a pont egyterűségébe és -idejűségébe záró költői én statikumának kiegyensúlyozó

ellentétét, komplementer megnyilvánulását jelentheti. A kép: a reálisan elérhetetlen létezés tükre, Semmi és Minden-helyettes.

II.

Ha a Tandorinál mindig jelentőségteljes címforma lényegét, A feltételes megálló pontos helyét kívánjuk meghatározni a költő által felrajzolt, cirkuláló mozgást végző, az ismétlődés változás-függvényei szerint előrehaladó szövegiség szemantikai terében, akkor mindjárt olyan nehézségek és problémák közt találjuk magunkat, melyek az életmód-ajánlat elfogadásával kiteljesülő tér-allegória egészére és megalkothatóságának, elfogadásának elemenkénti lehetőségére vonatkoznak. Az alkotó egy, a könyv megjelenésekor adott nyilatkozatában⁶ a hétciklusnyi és költészete szinte minden egyidejű kezdeményét és késztetését rögzítő anyag tágasságáról, az élmények és témák lezárhatatlanságáról, megragadhatatlan bel-teljéről beszélt, melyhez viszonyítva még az extenzívebb, valódi feltárást, egyezést kergető művészség is csak az esetlegesség nyomatékait helyezheti el, a felfedezés, a megtörténés pillanatpontjaira, az észrevétel töredék-ideire figyelmezhetsz az eredetileg osztatlan és megszakítatlanságával folytonosan a megírás most-pontját ostromló sorrendiségen belül. Tandori a könyvről adott beszámolójában tehát a feltételeesség beszédhelyzetét - mint a költő mondásának örök hozzámérését és arányítását valami rajta túlnövő, rajta kívüli és a művet kiegészítő világ-szerűséghez, reális megfeleléshez - abba a nem is annyira frissen meglett, de verskötetbe először foglalt életválasztásra vezeti vissza, mely a madarak befogadásával és elfogadásával együtt a felügyelő-lét többletterhét és szerepét bízta rá. Ez, mint mondja, azt is jelenti, hogy az életszakasz, egy-egy alkotófázis hagyományos lezárása helyére egy új, évtizedes követelés oly szigorú ténye, előírt kronológiája kerül, melyet az organikus fejlődés általánosan ismert, elismert modelljével, a pozitívista történet-eszme, narratíva - keletkezés, felívelés és pusztulásig futó lassú hanyatlás⁷ – fázisaival szemléltethet, s mely magához közel mégiscsak a teljes-kör állomásain, mindközönséges megállóin, a napi tevékenység hol robotnak, hol megváltásnak érzett feladataiban enged. Látható, hogy Tandori olyan kötelező érvényű és sugalmazó erejű, kötöttségekkel teli, mégis a megoldás egyediségét tartogató felhatalmazásra talált, olyan világ-

hasonlatra tett szert, mely az írás valódi nehézségének mutatójaként a lejegyzésben egyre elveszíti vagy képtelen kimutatni az alapélmény életvilágbeli szubsztanciáját, s ezért közérthető jelentésként képtelen is résztvenni a jelölés, a szemiózis végtelen számú átváltást eszközölő, lezárhatatlan menetű játékában. Mindezt Tandori a felvállalt és művészi tájékozódása újfajta kezdet-végállomását adó behatárolást, dátumszerű és végletes megkötést (hiszen A feltételes megállóban várakozóra is vonatkoznak a menetidő szabályai, kivételt ő sem képez azáltal, hogy a beiktatott nagyállomásokat, közhasznú tudomásokat összekötő utak, intervallumok valamelyikén folyomodik külön fel- illetve leszállásért) nem mint belül követett, láthatatlan átalakulás példáját szemlélteti, hanem a mindenki számára elérhető és áttekinthető működést ajánló város-szervezet (organizmus!) tömegközlekedési rendszeréhez hasonlítja, s konkrétan az egykori 63-as számú villamosjárat megállóhelyeinek átalakításával, változtatásával szemlélteti.

Egyrészt tehát a kötet megálló, akár önkényesen, feltételesen kijelölt álló-, várakozóhely az úgyis teljesebb és befejezhetetlenebb körjárat mindenkori méretéhez viszonyítva: rész-eredmények adagolása a költői munkálkodás, az egylényegű írás-praxis vállalt, maximális teljesítéséhez képest. Másrészt azonban olvasható úgy is, mint felismerése a művészen és működésen, a mű életén túl lévő természetes és befolyásoló eseményességnek, provizórikus világi történés-sorrendnek, a mű saját-idejét (mint feltétlenséget) maga alá hajtó és átformáló természetes elvárások rendszerének (feltételesítő különbség-tételek). Mindezek Tandori közlekedés-hasonlatában mint az elzárkózás bent-jéhez csatlakozó szükséges kint, illetve az eseménytelenséget vagy örök-ismétlődést („egyenes vonalú egyenletes mozgást”) óhajtó élet-elvárással szembeforduló világi mozgalmasság eltérítő körülményességei jelentkeznek. Ez az írás képzetes és tényleges, kivitelezés-szemponthú kezdetén mindenkor felmerülő feszültség, intranzigens állandóság a beszélő számára az íráseseményt egy veszélyeztetett létmódú üzenetté, kóddá alakítja, melynek maga csak feladásán, továbbításán, megmentésén fáradozhat. Semmiképpen sem véletlen hát, hogy a beszélő-én, munkálata közepette, önreferens szerep-ajánlatként éppen a megállóban várakozó, poszt- vagy őrhelyét el nem hagyó, egy rajta kívüli megérkezés eseményére figyelmes utas passzivitását ismeri fel, veszi föl. Mikor Fogarassy Miklós kismonográfiájában azt prognosztizálja, hogy „minden további megálló

feltételes”, végül is a költői utánajárásnak, ön-megkülönböztetés szükségletnek ezen nehézségében állapítja meg az életmű összetartó, szerep-idolumot és megszólalás-lehetőséget egyként jelentő tartalmainak vállalását. Ha „minden további megálló feltételes” továbbá, az azt jelenti, hogy a lezáró véglegesítésnek vagy külső finalitásnak művészileg elismert tényezői, a műértéket kívülről garantáló gesztusok szintjén változás áll be ebben a poétikában, mikor az ideiglenesség rész-érvényéből, a bejárt „körcikk” rész-tudásából hoz létre hiteles és maradandó, a kitekintés teljes körét példázó művészetet. De azt is jelezheti ugyanez a szelíden jóslattevő passzus, hogy az éberén végigjárt s mindig újramezdődő vagy folytatódó út egy-állomása sem jelenthet ív-lezáró, élet-záró feltétlenséget, csupán a tovább-alakulás eseményét, a mivé-alakulás oly következő lépcsőjét adja, mely a halál elérése vagy kimondása nélkül menetel végelvárása, -állomása irányába. A feltételelesség értékmozzanata, mint címbeli megállónk különböztető-jegye utalást tartogat valamifajta különösségre, nem-mindennapiságra, a szokásrend átlag-lehetőségén kívüleső megoldásra is, ugyanakkor – ha továbbvisszük a Tandori Madárközeli-embertávlat⁸ életszemléletének másfajta ontológiai határszabását – a halál híján, halál előtt telő élet mindenkori és ismétlődő, ritmus-ajánló kétértelműségét jelenti.⁹

A megálló-hely tragikuma az ismert és Tandori által sokrétűen kapcsolatba vont, parafrázis-szerű átsajátításokban évtizedek óta felbukkanó Kosztolányi-locussal, a Halottak című kései versnek a metaforikusság lehetetlen élet(!)helyzeteit a síri zártság, némaság beszédre kényszerítő súlykolásával kiegyenlítő megnevező-módszerével is kapcsolatba hozható (Ld.: „Futók között titokzatos megállók.”). Az épülő város, az életteljesség alakuló foglalata, a világi tárgysokaságnak otthont adó tér-épség, a jártasság gondjait megoldó használati segítség (pl. a jelek, a név ismerete mint világismeret, városismeret által) a Kosztolányi-műben az élők futásaként, rendelkezésre álló elmozdulás-képességeként jeleneteződik. A megszólított (illetve valójában a megnevező, azonosító forma egyszerre távolság-tartó és megközelítő helyzetébe vont) halottak csak úgy definiálhatók, mint akik minden ismert tulajdonságukban (bár maguk alapvetően „titokzatosak”) ellentmondanak az elevenség szövegi öntudomásának: „megállók”, vagyis tökéletes ellentétei a mozgásban-lét szabadságát élvező, dolgokat és jeleket összekötő, kapcsolás-rendben felfogó itt-létnek. A halottakhoz kapcsolt folyamatos melléknévi igenévi alak („megállók”)

ingadozása a személyjelölés identifikációs aktusa (megálló ~ figura) és a szóértelem kisugárzásával belőle keletkezett, immáron helyszínt meghatározó, a névtelen és bármikori megálló személyt pozicionáló megjelölés lehetőségei közt (megálló ~ helyszín) a Kosztolányi-vers főgondjának látszó elmúlás-tapasztalat, voltság-élmény („Volt emberek.”) és vele egyeztethetetlen mégis-lét („Ha nincsenek is, vannak még.”) kommunikációs csapdahelyzetét feloldó és leképező alakzatainak sorában az egyik legérdekesebb megoldást nyújtja. Mindez a beszédnek olyan feladatát összegzi, mely a várostér bejárásának mindenkori célvezéreltségére, pont-megközelítő tudatosságára, a beszéd folytonosságban és összeköttetésben létesülő túl-erejére utal. Vagyis azokra az íráshoz, lejegyzéshez tartozó attribútumokra irányít, melyek Tandori világból kiiratkozó itt-létének, „eleven elzárkózásának” alapindokait testesítik, s minek eredményeként ő az író szerepét lényege szerint egy folyamatos meta-kommunikáció médiumaként, a hallgatásnak, meghallásnak és elmondásnak egyszerre megfelelő figura szólószámaként képezi meg.¹⁰ Olyan monológ-személyként, aki az egy-tudat és az egy-nyelv birtokosaként mégis szétosztja magát, vagyis úgy mondhatnánk, hogy a villamos egy-körpályáján egyszerre több szerelvényen és többedmagával (a frázis ajánlása itt nagyon is pontos!) utazik; a sajátjával párhuzamosan haladó életutaknak másléptékű, de lényeg-azonos menetidejét, feltételes lehetőségeit is érzékeli. A versbeszélő mindegyre az „egykorúság napjait”, megállóit várja, keresi és jegyzi, mint a relatív élettartam és -várhatóság egybeesés-pontjait, a járatok más menetidőnek megfelelő közös szabályát, például egy emberéletet és egy verébéletet, vagy egy emberéletet és egy másik emberéletet összekötő évfordulóját. Tandori az efféle találkozások eseményét kuriózum-szerű azonosságként festi le: a vonatkozások rendjére, az előzetes meghatározottságra figyelő én számára ezzel a tudás kívülhelyezésének, a divídium (személyiség nélküli személyesség) kiegészülésének madarakban fellelt világi biztosítékát, örök-tartalékait prezentálja.¹¹ Az egykorúság e feltételes megegyezéshez, együttálláshoz és egyetértéshez igazodó „másika” valójában tehát a nem pszichológiai értelmű „kibeszélhetetlen én”, az a mindig rejtőző, megnevezhetetlen ősalakzatra emlékeztető alteregó, aki a legsajátabb élet megélhetetlen felével, mindig hanyagolt kiegészítésével, komplementer bizonyítékával mint a lét többlet-lehetőségével számol. A leírás kísérlete, amely szabályszerűen követhető elhatárolást, netán szakadékot észlel az én jelenlévő, megbeszélő, „író” alakja és a gondolatok, az előélet tanúja között, az irodalmi,

narratív visszaadásban, a tényeket sorakoztató dokumentum-fikcióban állandóan ezt a retorikussá átminősülő mozgást követi nyomon, az én mechanikussá vált kívülhelyezését, reprezentatív különjellé válását gyakorolja. Tandori ennek ad mindenkori nyomatékot az írásidőt jelentő folyamatos jelen és a fél-elmúltak bejelölésével, többek között az írás diegetikus alap-állandóságára emlékeztető, elhagyhatatlan „írta”-formula sűrű beiktatásával. Tandori író-énje, az általános „én” kortalan költő-hangjaként megképzett personája radikálisan leválasztja magát a cselekvő, aktív előzmények, az eseményeket végrehajtó alteregók nevesített (Rot Esq, Tradoni, D’Array stb.) vagy névtelenségben megmaradó karaktereitől. Tandori ezzel a minimális gesztussal voltaképpen megduplázza, néha megtriplázza vagy még tovább többszörözi az írás fiktív szintjeinek és színtereinek, előadás-lehetőségeinek a számát, hogy ezzel is a saját kisvilág narratív egyidejűségének, a történet-hiányból következő megismétlődésnek és az időbeli elmondások variáció-sorozatának paradox ellentétét kiemelve, egyben a felügyelő-képesség, a fenomenológiai tudatosítás életcéljának mind kisebb tárgyon mind nagyobb eredményt bemutató sikerét „fitogtassa”. Tandori a „történet” tér-idejének, az olvasás antropológiai alapját jelölő határozott elvárásoknak és az átélés pillanatonként változó, más-személyű ismeretlenségének kiszolgáltatva az írás munkáját felaprózza, és egymástól lényegileg különböző identitású, hangolású és célú, heterogén élethelyzetek lineáris sorozatába, párhuzamos elbeszéléseibe tördeli/rendeli. Az önmaga elérhetetlen jelen-alakjához folyton közelítő én így a saját-lét „történetét”, menetét a mindig tovább-bontható alanyi kisebbség drámájaként, egy ismeretlen egész, a tömbből kivált ideiglenesség sorsaként éleszti újjá a feltételes összerendezésben, az elbeszélés sikerét végleg megpecsételő (szerzői) név alá rendelésben.¹²

Innen már talán egyszerűbben érthetővé válik A feltételes megálló címformája, Tandori-féle titkos találka-helye és a Még így sem kötetben megtalálható, hasoncímű szonett (A feltételes megálló avagy: Dr. Jekyll álma) közti egybekapcsolódás ténye, oka. A szonettnek otthont adó ciklus (Ahogy a régi mesterek) eredeti ötlete nem más, mint a költő számára érvényes, használható fogódzót nyújtó historikus és aktuális nyelvváltozatok, versválasztások közötti keresgélésnek, a különböző életeszmények és felpróbált teljesítmények kísértésének, valamint egy különbejáratú (és lehetőség szerint

kijárat, kilátás nélküli) világ „szélsőségeinek” együttes bemutatása. A mesterek meghagyását és egy saját poétika rendszerintiségét egyszerre építő verscsoport a szélsőséges, elérhető nyitottság és a bezárulás, önfegyelem példajaként, mindvégig feltételes és relatív ars poeticák diskurzus-helyeként olvasható (a vers-tanulások többnyire rövid lejáratúnak bizonyuló, elkölcsönözhetetlen, egymást hathatós cáfolattal kioltó variációi számos ponton s némileg a ciklust átjáró szándékban is az ironia fontos költői eszközével vannak átítatva). Az egzisztens önállítást és a másakra való odahallást feldolgozó lírai kommunikáció Ottlik Géza Iskola a határon című regényének e gondolatot egyszerre támogató és alakító idézetével, hosszabb mottó-részletével kezdődik. A felmentésként és önvádként egyaránt kiteljesedő regényrész, mely az emberben lakozó „tízezer lélekre” hivatkozik, a szubjektum életrajzának meghatározottságát, leírását a tulajdonságok közösen birtokolt, „egy köldölszinorra” visszavezethető közösségben pillantja meg. A valahová-tartozás ottlikéi eszméje egyrésztől mint a személyes élethalmaz kiegészítő, nagyobb-felületű, emelkedettebb betagozódása, az én mindenkori idea-függvénye, önmagunk jobb, kiegészült lehetőségeihez való kontaktus-képessége jelenik meg, másrésztől mint a kilépés, az átváltozás, a meghaladhatatlan azonosság elérését támogató szerepfelvétel „feltételes megállója”, az előálló minták örökké áttekinthetetlen, az emberi megismerő törekvéseken túli egyetemessége tárul fel. A regényíró és jelen esetben a költő számára e „tízezer léleknek” a személyiség kezdő semlegességébe visszavágyódó, előélete(i) iránt fogékony képzele elsősorban a „világ” zajló idejéhez képest mindenkor csökkent időtartamot bemutató (használati eszközlő, összevonó) irodalmiságnak és az ennél teljesebb emberi jelölőtevékenységnek hátulütője, ellehetetlenítő effektusa és ritkán: adománya, megoldásra ingerlő nehézsége. Tandori a rendelt céljai és eszközei között örökké fennmaradó különbözet kudarcának feldolgozását a továbbiakban az Ottlikétől (a létező morális megalapozásától) idegenkedő módon az íráseseménynek olyan analízisei felé tereli, mint amilyen a Még így sem szonettidőt és életidőt összeegyeztető, felülmúlhatatlan irodalmi rekord-kísérlete (mintha óráról-órára találkozhatnánk össze a tízezer részre szakadt én-tudat hordozóival), vagy A feltételes megálló főként az írás tér-akadályoztató metaforikussága, hasonlat-hatalma ellen javaslatokkal előálló gyűjteménye. Tandori inkább a létező és létez(het)ő alapkülönbségéig, az utóbbi törvényerejű fölényéig érkezik el, mert számára elsősorban már nem az önvizsgálat, a vallomás klasszikus összegzése, az

éntől elkülönített lejegyző alany visszapillantása, a tartósabb és felügyelt személyesség jelenti a belső megvált(oz)ás ígérését, hanem az egyszerű dolgok elmondhatatlanságából adódó ritmus-eltéréseknek az én hullámhosszán megjelenő zavart összhangzata.

Ha ekként olvassuk a Még így sem szonettjét, akkor a "feltételes megállás" élet-szünetét, extatikus pontját és a Robert Louis Stevenson kisregényére rímelő Jekyll-Hyde alaphelyzetet magában az írásban felismert feszültség hozza majd közös nevezőre. A történet Tandori által számos alakban továbbírt, megidézett változatából¹³ elsőként éppen a kriminalisztikai olvasat lehetősége tűnik el, talán hogy átadja helyét az íráspróba közemberi és mindennapos túlélés-tétjének. Tandori ugyanis, kapva az alkalmon, az irodalomtörténetileg előkészített lehetőségen, egyúttal az alaptörténet közismertségén, minduntalan lefordítja, az írásesemény diegetikus ön-elemzésébe kapcsolja a jekyll-i elbeszélés sokértelmű, veszélyessé tett műveletét, a szétvált én-alakzatoknak az írásban testet öltő és a lezárás felfüggesztésével fenyegető vég-küzdelmét. Hozzáteszi ugyanakkor, hogy ő művének elkezdéséért, egyáltalán megszületéséért tartozik hálával, s nem lehetséges bevégzéséért, mint a Stevenson-mű elbeszélője, a végleges Hyde-alakká válás előtt álló Jekyll doktor. A leírás mindenkor készenlétben álló, nem cselekvő tanúja (hacsak az írást nem soroljuk a felismerhető cselekvések sorába), az élettörténesek előzményeit, az élet hasonlíthatatlan gazdag tükrét szóra váltani képtelen elbeszélő, az írás-paradoxon nyugtalanítását titkos elixírral megbékítő Dr. Jekyllként képződik meg: az utánajáró, felügyeleti személynek örökké inneni, a név elrendező hatását érvényesítő önazonos figurájaként jut alakhoz. A Jekyll életét és álmait feldúló (a romantikus Doppelgänger-történetek ismerős archetípusát megújító) Mr. Hyde, Tandori szerint mintha mindazon én-eket, egykori és egykorú személyiségeket, az emlékek élő-holt tanút jelölné, akik az időben zajló események megképzett jelene szempontjából az örök búcsú és eltűnés szélén egyensúlyoznak, a megjelölés, néven nevezés műveletében vesznek részt, egyszerre testesítik valamiképp a rögzítés hivatott munkáját és a különbségek irreális feltárását. A szonettben a Hyde személynévi alakjára utaló Hyde-park azért tekinthető „feltételes megállónak”, az író alkotását kísérő, de elérést vagy valaha megállást nem engedélyező lehetőségnek, mert az írás más-sebességre kapcsolt, az élet-processzus feltétlenségével szinkron haladó kísérlete

(az Életrajzi töredéknek az Egy talált tárgy megtisztításában bejelentett újítása) lemond a leszállás jelzésének (a szövegalakzat elvárt világba-lépésének) korábbi önjogáról és a „most mi lesz belőlem” átlag-kérdésére csupán a rajta kívüli s „robajjal érkező” megállás-paranccsal, végképp önkényes pontkijelöléssel válaszolhat. Az pedig, hogy a „megunt várhatóságok” helyére lépő „tényezőtlenné” mint legkülső, észrevehető közbelépés a vég-esemény, a követhetetlen lezárulás emberi lidércének alakját ölti, mintha ennek az időszámításnak, nagyobb hitelű tagolására, indoklására vágyó lírai figyelmességnek megmaradt nosztalgiáiról, a klasszikus „nagy” kérdés iránti elkötelezettségéről adna tájékoztatást. A szonett alapképe, a várakozókon/várakozáson túlszárguló, örült sebességet diktáló vonatszerelvénnyel („Lelohasztunk néhány kitárt kart -/ (Ez merész kép!)” Tandori költészet-akarását, intuícióját immár nyíltan szembesíti a lírai konvenciók némelyikével, a más-állomások és ismert megállóknak menetrend-szabályaival, érkezés-továbbindulás elvárásaival, jelen esetben talán a szonett-hagyomány és a vallomás-tevő szövegjelleg összekapcsolásából előállt személyesség dikciójával, következményeivel.¹⁴

III.

Mármost, amennyiben A feltételes megálló kötetélre beosztott címadó versétől, mint egy nagyobb lírai korszakot bevezető és poétikai tekintetben előíró jellegű darabtól ezeknek a horizontoknak a visszanyerését várjuk el, akkor nagyban csalódnunk fogunk, ugyanis Tandori embléma-verse (mely valószínűleg utólagosan alkalmazkodott már a címadás szándékához, így valójában összefoglalásnak vehető) nemhogy az egésze való rákérdezés jogával nem számol többé, de még a kérdést megelőző kijelentésnek vagy felismeréssel egyenlősített megnevezésnek a terhét is magára veszi, s így a világ dolgait eredendően sújtó-jellemző anonimitás kritériumához, egy nyelv-előtti teljesség néma, kifordított beszédéhez igazítja magát. A kilátó-szerű emeleti lakásban való elzárkózást a szoba-belvilág elevevalóságával kárpótoló életforma az egyetlen használható lírai jellegű – de nem nyelvi attrakcióra reflektáló – észrevételnek és megszerezhető emberi-művészi tapasztalásnak tetszik a versíró alany szemében. A vers visszatartott, erősen disztinkváló szókincse és szintaxisa egy olyan

léttudomás összegzéseként hangzik, mely a személyes elzárkózás vállalásával egyenesen végrehajtja a nyelv megjelölő-képtelenségéből, elidegenüléséből a lírai szubjektum életére visszaháramló konzekvenciákat. A „nagyvárosi remete” ambivalens magatartásában összegződő szerep ezért egyáltalán nem a beszélő térválasztásának „véletlen” körülményeként esik kívül minden életvilág-beli kompetencián, lévén maga is inkább már okozata, figuratív biztosítéka vagy végrehajtó záradéka az írásparadoxon térkövetelésével szembekerült irodalmiságnak. A Tandori által szimbolikussá alakított élethelyzet az intimitás egészen újfajta kódjaként olvasható: a legvégső magányába burkolózó, azt kereső tudat vallomása és a teljes (ön)ismeretről, a mindentudás korábbi ábrándjairól való lemondás hosszan kitartott (valójában soha el nem hagyott) bravúr-beszédhelyzete ez. Ha a kötet kezdőversének egyáltalán van az ars poetikus kimondás nagy téma-hagyományaihoz, összegző gondolataihoz kapcsolható megoldása vagy bejelentése, akkor az talán éppen a líra-nyelv totalizáló gesztusaiból levezetett magabiztos világalapítványoknak, lírai vonatkoztatásoknak az ellehetetlenüléséről, a szöveg világán mindegyre túlméretkező költőiségnak az elhárításáról szól. Az én-formátumú elbeszélés, a panaszos kimondás tradíciójához rendelt nyiltszólam használata itt mindvégig a többszörös közvetítettség és áttételesség nehézségein keresztül érkezik el egyfajta sérülékeny és ideiglenes, előző alakjait állandóan tovább-alakulással vagy pontosítással „fenyegető” alakzat koncepciójához:

„Valamikor itt egy feltételes megálló volt
a házunkkal szemközt: a villamos megállt,
ha akadt felszálló vagy leszálló. Házunk: nem
tulajdonviszony ez így, de azt meg azért mégse
mondom: »villamosunk«; érződik ebből az a táv,
melyet a ház és a megálló között is meg kell
tenni egy parkon át.”

Amiről A feltételes megálló című kötetben olvashatunk, amit a ciklusok elé kiemelt, emlékeztető cím- és programadó vers a birtokos jelölőrendszert érintő szelíd nyelvvorradalmával rögtön elénk tár, s amit Tandori egész, itt kibontakozó enterieur-költészete a beszédhelyzet állandósulása által egyfajta élet(mód)művészetként, folyamat-vállalás történeteként bemutat, az a leírás kisszámú elemkészletével operáló kritikai megközelítés számára így foglalható össze: egy ember áll az ablakban, szobája világos határt jelző, de kilátást engedélyező (transzporens) üveg-fala előtt, letekint a táj nyílt, mindkötös és közönséges tárgyaira, a minden hasonló elzárkózás szabad és érdek nélküli külsőségét jelentő utcára, utca-képre. Képre: hiszen a napi látvány monotóniája, szokott arányai sem képesek feledtetni (legalább Tandorival nem), hogy a tárgyként, tényként, kényszerítő erejű változásként örökké a saját fölé magasodó, a névtelen belvilágot, a róla-beszéd tényét magából kizáró másság/kívülség képződik meg tekintetében¹⁵. A legteljesebb elzárkózás ellenpontja ebben az elgondolásban nem a közösségi részvállalás, a mérsékelt beléhelyezkedés szocializációs gyakorlata lesz, vagyis nem megannyi, elősorolható és elvethető szerep-lehetőség és felvállalás áll szemben a Tandori-féle Egyetlenség imperatívuszával, hanem a mindezeket egyesítve tartalmazó kép. Az én és a kép (jelen esetben az ablakkeret négyszögében megképződő látvány) közötti küszöb, a kisvilág magányát és a fátum rendelkezéseit, a sors-adományt, -csapást hordozó világ-kép választóvonalára Tandorinál egyértelműen a nyelv felügyelete alá tartozó övezet, s mint ilyen, a kimondásnak/megnevezésnek nem egyszerűen ritka, de egyedüli lehetősége. A kép a szubjektum és a világ szinte zordul ellenséges, értelem-vesztett formái közötti gondolat és látás oda-vissza eszköze, a legegzenesebb hazaút. Ezen túl a bensőség, az itt-lét meghosszabbított külnyoma, s fordítva: a tudatban végtelennek tetsző s valóságosan is bejárhatatlan messzeség, minden nem-ott-lét kapcsolatot kereső, legszemélyesebb rávonatkozása¹⁶. A beszélő számára, aki a vers-centrum absztraktumát egy világi tér minduntalan középére helyezésében életgyakorlattá, változástan aktivitássá alakítja, a kép a legközelebb távolság és a legtávolabbi közelség „helye”.

A kezdővers beszédének szelíd attrakciója a grammatikai birtokjelölés, a birtokos személyrag kijelölő és felosztó hatalmának, egyértelműségének a megkérdőjelezése, a nyelvhasználatban fellelhető praktikumával való szembehelyezkedés vállalása lesz: a nyelv általános megszólalóját, ágensét

kiszorítja természetes tudomásai életközegéből, megszólító kényelmességéből, érték-centrumaiból, hogy egy új alanyi mód, felelősség tudatába segítse át. A vers a tulajdonos megnevezésének, megnevezhetőségének eseteit valójában az én körzetének, legbizalmasabb körének és tájékozódási területének mind szűkebb azonosítására használja fel. A feltétlen bizalmasságot vagy beavatódást jelző többes szám 1. személyű rag használata, majd gyors visszavonása, fokozatos elvonása a beszédszerűen folyamatossá vált vers teréből végül lehetetlen mutatványra szánja el magát, amennyiben az én még arról is lemondani készül, ami referenciálisan hozzá tartozónak bizonyul, valódi birtokát alkotja/alkotta („házunk” → „villamosunk” → „lakásunk” → „dolgozószobám”). A birtokviszony vagy tulajdonjog leválasztásában nyomon követhető redukáló-elv egyszersmind az én pozicionálásának egyre pontosabb, pontosító fázisbemeréseit jelzi. A tér semlegesítése, a szemlélet perspektivikusságának (ahogyan Tandori mondja, mindenfajta „antropomorfondírozásnak”) kivonása a kép-látványból mindegyre a nyelvi létesülés pre-egzisztenciális, látszólag költőietlen fázisában tartóztat fel, s úgy tűnik, bajosan juttat el a ráismerés közössé tett, megosztott momentumaként valamiféle katarzishoz. A vers kódjait – szükségképp a saját nyelv biztosítékaként, állományaként – felismerő, nem ismerő olvasó számára a kinyilvánító fogalmazás elmaradása, mint költészethiány válik meghatározóvá. Az előrehaladással nem nyílnak új távlatok, az elköteleződést és benneállást jelző birtokviszony elutasítása, a nyomában előlépő „tisztá nyelv” ígérete a nominális, ragozatlan életszintér bemutatásával pedig mindvégig egy prózai (költőivé előlépni képtelen) dikció szakaszosságában tartja fenn magát. Talán azért, mert a katarzis részvét-élménye, mint szétosztott sorsazonosság ritkán áll csak elő az olvasás „akaratának” kielégítése nélkül vagy annak kifejezett ellenzésével. Mindaddig, míg ábrázolt ellenvetéseink szerint jár el ugyanis a versolvasó, állandóan csak a közös nyelv vonzatkörnyezetének, használatbavételi lehetőségének fogyatékaival találja szemben magát, s egy (számára) minden felismerhetőségétől megfosztott jelentéstelen szintéren állva nehezen vagy egyáltalán nem részesül a világi lemondásnak még e nyelvvesztéséget is megérő ellen-adományából, példázatából.

A vers zárójelenetében, ahol a többes szám első személyű birtokos személyrag korábbi elbizakodottságát, fensőbbségét, megalapozatlan „királyi többsét” lényegileg újragondoló és újramotiváló használatban kerül elő, a

tovább-fokozhatatlan közösség jeleként („A kalitkára / szökkentünk, visszatértünk saját vállunkra. Ültünk / a vállunkon, míg ezt gépeltük, vagy kint a konyhában / a füveket készítettük elő a négy madárnak, és a többi.”), az ajándékozás paradoxonára mint a megosztás és átvétel közt végbevihetetlen, a nyelvi tisztázást elutasító cselekvésre derül fény. Az átadás gesztusában ugyanis lényegi lehetetlenség rejlik. Az adomány személyességének (pl. a tőlem neked szánt ajándéknak vagy magának az átkerülésnek) irányzékában, módjában egyrésztől feloldódik ugyan a személyek, tagok közti szétválasztottság tudása, képzetes egységbe olvasztva őket, másrésztől az átadás mozdulatának szükségessége aláírja eredeti szeparáltságuk mindig új, kijavításra szoruló tényét. Ami rendkívül figyelemreméltó, az az, hogy a korabeli Tandori-költészet recepciójának szisztematikusan ismételt hívószavaihoz – mint dokumentaritás, valóságghűség, személyesség stb. – ez a fontos programadó vers, kerülve s félig-meddig eltagadva is a maga státuszát, csak egy ilyen programokon és „programozhatóságon” túli üzenettel, a kezdő lemondás szántszándékát megtartó, a szövegfejlődés elvárt sebességét megtartóztató, statikus tudomásulvétellel, a tanácsstalanság tovább-tanácsolásával kíván hozzájárulni. A személyes nyelvtan újraalapítása ugyanis egy látnivalóan karakteres pont, a birtoklás, az éndominancia tükör-reflexként világra vetített hamis-tudata ellen dolgozik, s mutatkozik hajthatatlannak. A vers első felének mindenféle többes számot elvető, tézis-alapú szigorúsága a jelenbe érkező második résznél (a nyelvi belátás emberkudarca nyomán keletkező kisvilág, madár-szoba leírásánál) a gátló éntudattól, mint tulajdonosi szemlélettől való megszabadulásnak tételezésével számol, minek köszönhetőn a nyelv látszólagos visszatérése a használt formák világához (pl. a birtokos személyragozás rendszeréhez) már nem az ablaklátvány elvont kívülségéért emel szót, nem a nyelvtapasztalás köz-csődjét korrigálja, hanem az újraalkalmazás egyetlen lehetséges terének, a „megfelezett hasonlat” itt-jének (az egyén-élet feltételes, messze nem kötelező érvényű vagy elköteleződést, talán csak elfogadást és némi figyelmet váró megállójának) szórendjét képezi át.

IV.

A feltételes megálló minden része és szinte összes verse kapcsolatba hozható a képnek mint élhető és éltető mintának, a jel-komplexitás nyelvi, verbális nehézségeit kikapcsoló szemiózisnak a lehetőségével. Természetesen a Hérakleitosz utóidényben című, ideogrammákat és képvers-sorozatokat, a tipografikus ábrázolás ötleteit páratlan invencióval variáló ciklust kell első helyen említenünk, ha a nyelvnek a szóérték lexikán és jelentésen túli lehetőségeit felszabadító önfeledt követelésére gondolunk, vagy ha a kvázi-jelentésnek, a (legtöbbször a jel-alak önkényes kirajzolódásának helyére lépő, a formális egybeesés tényére figyelmes) mellék-jelentéseknek eléréséért folytatott irodalmi úttörés munkáját ismertetjük. A képiség nyílt hatalomátvételének példái mellett, melyek bármilyen progresszív poétika valódi feltételeességét, kísérlet-szakaszát kijelölik, figyelemre méltó, hogy Tandori a vers klasszikus fogalmának megfelelő szövegek (nem ritkán a kivitelezés legnagyobb nehézségi fokát vállaló rímes dalok és más kötöttségű költemények) nézőpontját, elbeszélő pozícióját is érzékennyé teszi az effajta érdeklődésének megjelenítésére, a kijelentő átmenetiségnek vállalására. A sok adódó lehetőség közül mi most a kötet egyik legismertebb, önálló minősége okán is joggal idézhető versét kívánjuk bemutatni. A Korniss Dezső képeit egy jelentős aktualitás¹⁷ felszólítására/ajánlására szemlélő ciklus (A körbeérő függőjátzsma – Egy katalógus kalligráfiája) záródarabja az L. Z. A. 3. című vers, mely minden Tandori költészetét bemutató arányos válogatás természetesen és automatikusan felvehető tartaléka. A szerző, aki mindannyiszor igen látványosan nyilvánvalóvá tette, hogy választott „technikája”, a verses leírás csak a feltételeesség eleve beszámításával közelíthet a kép szótól érintetlen valóságához, alig találkozhat nagyobb kihívással, mint Kornissnak a „drifting” pollock-i sugalmazását egy ajánlás által nyíltan is megvalló csurgatásos kalligráfiáival, a felismerhető, azonosítható optikai tartalmat mintegy „nullfokon”, az ábrázolás ismeretlen (ábrázolhatatlan) előidejében bemutató zománcképeivel. A képi létmód kijelentő elsősége felé megindult írásmód és a képnek a lejegyzés, átírás kulturált jegyeivel ötvözött kalligrafikussága, e két mégoly egymásra hangolt átmeneti médium között nincs, valójában nem jöhet létre lényegi adekváció, egybeesés: ez Tandori versének nem kínos végeredménye, de már a kezdet kezdetén tudatosított distancia-tudata.

A vers szintaktikai szerkesztése szerint két többszörösen összetett feltételes hasonlítás alakját ölti (a „mintha” és az „akár ha” összetett kötőszavak vezetik fel az állításokat), vagyis az elősorolt, a nyelv sajátjaivá váló tényyszerűségek mindvégig egy hipotetikus kifejtés részeseinek tekinthetők, olyan látványrögzítésnek és továbbgondolásnak, melyek nem a sosem-volt kép-értelem rekonstrukciójára törekednek, hanem az egyes kép-momentumok, a szemléletben szétváló jelzések párhuzamos leírásaira koncentrálnak. Az L. Z. A. 3. esetében az önmagát ábrázoló, létként közlő, érthető alakzatrendbe nem fejlődő forma provokációja mindjárt szembetűnő, főként ha Kornissnak más, a kalligrafikus kép olvasáslehetőségét látenszen fenntartó műveire tekintünk (amilyen például az Írásos című munka 1959-ből). Tandori felsorolásai közben mindvégig egy olyan kevésbé rögzített átmeneti státuszt javasol a nyelv számára, mely a képen kívüli kommentárok, magyarázó szakteljesítmények segítségével elutasítja, hiszen azok csakis a visszaalakító, reduktív értelem-megkötés eszközeként tűnhetnek fel, s törvényszerűen elmaradnak a kép eleve adott összetettségétől. Nyilvánvalóan hibás döntés lenne Tandori részéről a létrehozott és megfejtésre váró formakonzekvenciák bármelyikét a szerzői név mögött megbújó személyiség/személyesség megnyilatkozásaként olvasni, mivel a kalligráfia kornissi modellje a szubjektív kijelentés, beírás módszerétől ellépve magát éppen egy potenciálisan univerzális (a véletlen-effektust elfogadó, felfogadó) akarat, az ént csak igénybe vevő megjelölés üzenetként kottázza. A jel dezindividuális fogalmát, a jelzésérték titokzatos világra-utaltságát (jelentsen ez bármilyen értelmező összefüggést és megfejtendő kontextust a szemlélő, jel-fogó számára) Tandori talán ehelyütt ülteti át legkövetkezetesebben és körültekintően vagy jól követhetőn a képzőművészet, a festmény tartalmi viszonyából a költészet területére¹⁸.



A versben jól elkülöníthető a szemlélt képegész három fő része: a felső rész fehér csurgatásának eredményeként kialakuló foltrendszer (1. versszak), a táblaközép nyomásos technikával előállított „vörös és habpettyes fröccsenései” (2. versszak), illetve a képzetes „háttér”, a képfrontot lezáró jeltömörülés „vörös csíkja”, Tandori óvatosan megszemélyesítő nyelvén a „habozás rőt vezérfonala” (3. versszak). A költői nyelv oly következetesen csoportosítja az értelem követelését kísérő akaratlan metafora-sorolást, -képződést, az önállósuló versmotívumokat, valamint a technikai azonosítással létrejött, elsődleges optikai állapotot jelző értelmezés-minimumokat, hogy abban a jelentés bontakozásának szokatlan őszinteségű eljárását, a bonyolultabb megnevező felhatalmazásoktól, a hasonlat-értelem mindenkori közelítésétől a matéria megnevezéséig való visszafejlődés (itt: felfejlődés) menetét követhetjük nyomon. Tandori szemlélője-beszélője a vers során egyre hatásosabban ragaszkodik annak kimutatásához, hogy amihez eljutnia kellene, azok nem a nyelv képei (a szemlélet megképzett művét visszaadó metaforikus lexika végeredményei), hanem a kép (egyszerre megszólaló) nyelvei lennének. A nyelv hagyományos jelölőviszonya s a kép közötti látens egyetértést minden esetben merőben kétségesnek és kritikusnak tartja a versbeszélő: a teljes összeállítás „mítosza”, melyhez kapcsolódva költészet és festészet évszázadok óta testvérviszonyt ápol, inkább volt/van tekintettel a nyelv felértékelt megnevező képességére, alap-percepcióként elkönyvelt hatalmára, mint a kép „jelentésének” mindenkor többlényegű, egyenletesen elosztott s nem nyelvi léptékű megszervezésére. A kezdőszakasz nyelv-találgatásában erre a kételkedésre a költői szintaxis magát állandóan helyesbítő, s a negatív festés, ábrázolás (valójában nem-ábrázolás) fordulataiba bonyolódó módszerei hívják fel a figyelmet: a tagadó formulák uralkodása a kijelentések felett olyan többszörös, szóba hozhatatlan pszeudo-terek megképződéséhez vezet, melyek a verbum irányzatos, cselekvő egyidejűségén túli vizuális egymásra következésnek a lehetőségét sejtetik. Mikor kicsit később, a 2. strófában Tandori szándékoltan nyelvi alapélményre, megfelelés-alapra vezeti vissza a „habpettyek” minőségét, mibenlétét, s a frázis-ismerettől, a nyelvhasználó közösség-élményétől, a nyelv intervallum-jelölő készségétől kölcsönöz ötletet („...mégis a fehér hab »és-a-többit«-t / bugyog,...”), akkor ráolvasása nem a médiumok kölcsönös jel-egyeztethetőségét ajánlja, inkább csak kiemeli a saját jel (jelesül a szó) leváltságát, belső tagozódását, hiszen e vonzat értékű segédlet a nyelv bámulatos névszóállományának, a költői kép kézhezálló

analógiáinak egyszerű ellenszereként lép fel. A két strófa értelem-ajánlásai vagy az ettől való riadt visszavonulások a kép optimális lét-módusának, jelentéshiányként testet öltő útmutatásának, a beszédpartner nélküli dialógus fenntartásának, egyszóval a képpel való találkozásnak függőjátzma-szerű örök bizonytalanságára, feltételelességére hívják fel a figyelmet. Nem más ez, mint az önmaga naiv lehetőségeit felszámoló, azokkal leszámoló író-költő beismerése, látványos tisztelgése a jelölés/közlés nála elemibb mesterség-tudását nagyszerűen alkalmazó kalligrafikus, kép-író munkássága előtt. De legalább ugyanily mértékben olvashatjuk a ciklust a nyelvnek a bejelölés képességében, a dolgok megörökítésében mérhetetlen előnnyel rendelkező ikon, vizuális jel vagy kép előtt bemutatott szalutálásaként is. A befejezés, a festményvers hangzatos záratra felszólító műfaj-intencióját egyszerre teljesítve és visszavonva, egy váltig emlékezetes páros kizárás által („a kavargás lebegő angyala / félkartámasszal érinti, figyelmes / arca nem itt van, már csak jel a jelhez, / nem csillagköd s nem anatómia.”) véglegesíti a nyelvnek kimondó ereje állandó túl-teljesítésében rejlő szerepzavarát. A metaforikus megfelelés, az angyal-figura jelentést transzcendáló, egy nem alak-lét megszemélyesítéseként olvasható (ráadásul a romantikus és modern poétikák Gottfried Benn által „szeráfi hangként” kárhoztatott, ellenőrizetlen mindentudására apelláló) hasonlatával éppúgy az igazolhatatlanság kísértésébe való menetelés nyelvi tév-irányát, kód-horizontját jelzi, mint ahogy az ellenjavallatot végrehajtó költői tudatosulás törekvése, mely az elrejtett lényegre való örökös hivatkozásoknak, a „hozott-múlt formájából”, a feltárás „anatómiai” indulatából táplálkozó kifejtéseknek céltalanságára utal.¹⁹

V.

Ennek a fenyegető tudáshiányként beépült rész-teljességnek, mint mégis egy, a kimondás „teljes részét” követelő lírai előjognak az érvényesülését és másfajta teljesség-ajánlatát jó lesz, ha A feltételes megálló egyik legérdekesebb kompozíciójában, a Részlet egy-címét magára vevő verscsoportban vagy kényszerűen²⁰ feldarabolt hosszúversben szemléltetem a következőkben. A lejegyzés esemény-alkalmainak egyidejű nyomon követhetlensége az írásforma

megkülönböztető performativitásában látható egyértelműséggel ismeri el a lírai világ megképződésének mindig részlet-méretű esély-megnyilvánulását. Majd csak az alaposabb kibontás, a részletekben előrehaladó olvasás teremti meg azt a feltételes megálló-pontot (inkább a tények rész-tömege fölött keletkező kilátást), mely lehetőségét a kötetben nem először – s így nem is meglepetésünkre – a kép létezésének hasonlatából meríti, a vizualitás megoldásképletéből vezeti le. A 6 számozatlan részből álló mű a Tandori-beszélőt jól ismert mindennapi tevékenységei (a kalitkák zöld növényekkel való felszerelése, a madár etetése, röpóráinak lakásban való biztosítása, az olvasás, képzőművészeti albumok lapozgatása, a lakástér praktikus bejárása, a zárt térben való helyzet- vagy helyváltoztatás különböző esetei és a mindezt szinkron követő írás-rögzítés) közben örökíti meg, de a vers folyamán azt figyelhetjük, ahogyan a reflex-mozdulatok állandósága (mint legismertebb közelség) az ábrázolás és lényeg-megvallás részleges lehetőségének kiszolgáltatva mindegyre képpé vált, múlt időre váltott jelentésében közeledik a reprezentációnak műben elgondolt mintájához, etalonjához, az impresszionista tájkép életközelségéhez (főként Camille Pissarro és Vincent Van Gogh festményeihez). A beszélőtől végtelen távolságban lévő (egyrészt múzeumokba zárt, másrészt a folyamat-művészet Tandorira jellemző életlogikájától gyakorlatilag is távol álló, a művészet tárgyi emlékezetét gyarapító) képek, egy megszemlélhetetlen élményvalóság hajdani lenyomataiként Tandori madár- és munkaszobájában rendkívüli, sosem látott elevenségre tesznek szert. A budai lakószoba mélyén az impresszionista témaválasztás visszatérő kihívását jelző párizsi terek (az utazásképtelen beszélő elérhetetlen úti célja) a maguk képformátumú részlegességétől, egy-egy városrészt, körutat bemutató keretezettségüktől szabadulva újra eggyé, a városegész ideál-képzetévé, kiábrázolhatatlan egy-alakzatává zárulnak, állnak össze. De mielőtt magunkat a szoba falára kihelyezett s a teljes átláthatás poétikai ábrándképével megkínáló Párizs-térképnél, a verskérdés számára végső biztatást adó válasznál találnánk túl hamar, lássuk csak pontról-pontra, részletről-részletre, hogyan vált át a legkisebb tér birtoklása, az itt-lét önfegyelme a bejárhatatlan város nem-ott-létének, a líra kiegészítő elgondolásának képzetébe.

A vers ugyanis folyamatosan, egyenként lépteti be alap-kiterjesztésű, most-helyzetű téridejébe a különböző megmutatkozásoknak és fenoméneknek (nevezzük ezeket most az egyszerűég kedvéért mind képeknek, holott, mint látni

fogjuk, épp a köztük fellépő, csak a kép-mód végső leírásában elsimított különbségek sietnek segítségünkre) a versbéli fikció(k) világát mindig többletmunkával és új megfeleléssel ellátó, tovább-többszöröző példányait. Míg ugyanis a Részlet [I.] a „mai nagy üdeség” pusztá meglepetésén érzékeli (s az olvasó is itt ragadhatja meg) a műre-indító eseményesség minimumát, s még a szobatér világkivágatánál is kisebb egységre, a hasznos térfogatként elhelyezhetetlen kalitka-űr délelőtti „történeire”, a madár ide-oda röptére figyel, addig a Részlet [II.] – a számozás önkénye természetesen az átláthatóságra törekvő olvasó/értelmező eszköze – már mind jelzésszerűen, mind ténylegesen kitágítja a megragadás alapterét, hiszen a madár kiemelésével, kiengedésével az önéletrajzi én társalakjává, -lakójává szegődik. A saját-élet jelzéseivel is folytonosan az íráslehetőség határait feszegető beszélő ezúttal a vállán ülő, ablakon kinéző (a kibeszélhetetlen énként tárgyalt mindenkori szinkron-alakzatot megtestesítő) madár meglétét nyomon követve a felhangzó madárhang fonetikus lejegyzésével próbálkozik, mint a pillanatnyi élmény-tér teljességéhez hozzátartozó, azt alakító, meghatározó, de megszokott módon visszaadhatatlan jelződéssel, csak hogy ezzel is a leírás létezzhetetlen lehetőségéről szóló művészi gondolatmenet csődjéhez jusson vissza:

„...és ezt hallom, üvegtörléshangon, hogy gljüüüpp,
 vjüüüppüpp, víjjüpp és fréijtyüökökk, ezt hallom:
 vrétyiokokkojjüpp, gljüpp, vagy nem ezt, a leírás
 egyáltalán nem sikerültebb vagy sikerületlenebb
 más leírásoknál.”

Ebben az ábrázolás lehetőségeitől megfosztó, el/lehangolt atmoszférában a beszélő alany az időszerű meteorológiai helyzet meghatározása érdekében az ablak-négyszög képéhez fordul, s ezzel egyszerre tágitja szövege látómezejét a kint feledhetetlen nagyobb tere felé, és határolja el magát minden ki-hívás veszélyétől. Azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a vers egymásra rétegződő szintjei, rétegei valójában már ekkor lemondanak az egy-igazság

valamikori megnyilvánításáról, hiszen az én majd e később önállósuló jelzések részlet-értelmű nyom-olvasásában és a mindjüket kiismerő, köztük átjárást teremtő detektívmunkában látja rövid kijelentései, tényállapításai biztosítékát.

Ekkor azonban újabb szöveg-ablak (legalábbis a nyílászáró-szerkezetek funkciójára emlékeztető információ-többlet) töri át és színezi a környezet kínos zártságát: az a „Pissarro, Monet és Renoir körútjait” tartalmazó képzőművészeti album, feltehetőleg az említett művészek Párizs-tárgyú alkotásait együtt-mutató tematikus gyűjtemény, mely a festői megörökítés e világhíres példáival „korabeli fényképeknek” a technikai rögzítés vélt semlegességével előálló analógiáit helyezi szembe. A fénykép általában metaforikusan „olvasott”, valójában inkább a metonímia érintkezés-viszonya szerint elhelyezhető karaktere, valamint a festménynek a befogadásban meg sem kérdőjelezett jelképesége a versbeszélő dokumentált életvilágát, valamint az ezt szubjektív módon részletezve visszaadó vers-mű kettősségét példázza és veszi körül módszertani kételyeivel és a mégis megvalósíthatóság pozitív előjelű biztatásával. A versbeli – eddig fiktív tételezésű – terek számára a kint-világ kép-léten túli plaszticitását, időbeliségét hirdető, bizonyító fotografikus hitelesség ugyanazt a nehézség-fokozatot, világreferenciát jeleníti meg (mégpedig a fénykép mindennél átütőbb, önmagát egyre a bemutatott valóság darabjaként, s nem képeként identifikáló módján), mellyel a szöveg szerzője, saját mikrovilága mulandó valóságaként, adósságaként, pillanatonként számolni s elszámolni kénytelen. A mű reprezentációs viszonyainak bonyolultságára utal, hogy a diegetikus jelenvalóság egymás mellé rendelt, abszolút egyenrangúságot élvező szöveg- és életcentrumai (ld. a madárkalitka világ-egyetemétől egészen a beszélőtől egyetemlegesen elzárt világ alakzatáig), illetve a körutak pissarro-i, monet-i, renoiri képe és az ezeknek „modellt” álló valóság közötti viszony szinte természetes hasonlatul szolgálnak egymás számára. A most-valóság ábrázoló-küzdelmeibe temetkező én és a saját-élet fordulat nélküli fordulóit leírni ajánlkozó vers éppen ezért sosem a művészi minősítések és preferenciák ízlés-önkényével közeledik a festészet „múzeumi” példatárához. Tandori beszélője a kiválogatott képeket az ábrázolás történetének olyan kulcsfontosságú műveiként, találmányaiként veszi szemügyre, melyek az érzet töredék-értékű világ-azonosítása és a mű kompozicionálásból következő befejezettsége, világképi elrendezése közötti feszültségek kiegyenlítése terén érték el nem avuló, ma is ható sikereket. Nem csoda, ha rendre elvétjük ezek

után, hogy mikor melyik Párizsról van szó a versszövegben, hisz a XIX. század vége felé a Haussmann-féle városreformoknak köszönhetően átváltozó Párizs, a modern életforma változatosságát megjelenítő 'grand place', capitale[21] a látás fókuszációját és részleges megfigyelését végző kamerának és a festészeti mű ennél többre hivatott látomásának, valamint a mindezt leírni s különböztetni kívánó versnek szinte egy-alakban kínálja magát. Az impresszionista festmények képzetes városterének a Tandori életműben való újjászületését természetesen egyéb, az irodalmiság megalapozott múlt-rétegéből meríthető inspiráció mellett támogatja az az egyeztetési lehetőség is, amit a nagyvárosi tér lényeg-hasonlóságon alapuló modern archetípusa és a neki funkciót ajánló, vele szimbiotikus kapcsolatban álló urbánus létforma kölcsönössége, a polgári létezés európai világát összekötő azonosságok (mint a tér-szervezés ismerős megoldásai, a látványkialakítás és -hasznosítás emblematikus megjelenései stb.) és a helyi jellegzetességek világa jelent.²²

A Részlet [III.] rövid idejű meglelégedéssel szolgálhat az olvasó számára, mert a költői mű által ezidáig teremtett materiális és immateriális világ-szinterek problematikus összefüggése helyett ezúttal az eseményeknek otthont adó reális tér részletező leírásával, az elkalandozó írásmunkát első (madár)lépéseihez visszasegítő fegyelmezett jegyzéssel találkozunk. A beszélő azonban, mielőtt eltávolodik az írásmunka egyedüli megfigyeltjétől, tétjétől (a madártól), újfent az egymást helyettesítő ábrázolás-ajánlatok rögzíthetetlen szisztémái közt találja magát:

„Ezeket a hangokat próbáltam

leírni az imént. Akkor borúsabb volt odakint;

mintha a körutak különböző képeinek benyomásai

váltakoznának; ablakommal is így aprozódna a képek. - - -„

A következő Részlet [IV.] elején a beszélő a madárhangok iménti dokumentációja nyomán vissza-elevenítő ellenpróbát eszközöl, de az újrahangzás, a megismétlés sikertelenségében (mely a madárdal jelentéstelen, így

fordíthatatlan közlésességének egyszerű nehézségére utal) a mimézisnek, részletes utánzó-cselekvésnek (mely a versnyelv aktuális feladatáént olvasódik) azt a konstans tulajdonságát észleli, mely, úgy tűnik, minden átváltás, leképezés kiiktathatatlan eltéréseért felelősséget vállal, és az ős-kép (ős-hang, ős-cselekvés stb.) és kép kettős-természetében tárul elénk. A visszaolvasott dallam alakzata azonban - mellyel Tandori verse számunkra, fel-olvasók számára szolgálhat – az ismétlés során keletkező új (érték/idő)hangsúlyokban már egy következő létesülés nyomait érzékelteti, s ezzel az eredet-kereső rekonstrukciós szándék beírt reménytelenségén túlszárnyaló, hatalmas ösztönzéshez juttat. A kétfajta lét: a dallam mulékony, nevesíthetetlen egyszerűsége és a leírás/jeladás tartós-létet ajánló alakja között azt a 'se ide', 'se oda' nem tartozó formát keríti el, mely az ihlet, a szándék és a felőrlő érzékenység terében a volt-lét mindenkori megismételhetetlenségét egyáltalán regisztrálja, és az ismétlő-forma eleve-különbséget ajánló emlékeztetésében/ismétlésében létrehívja. A hasonlítás mellérendelő mozdulatai nyomán újra a testvér-világok, közeli kép-analógiák felé kitekintő vers az időben eltűnt (valamiképpen mégis fennmaradt) madárdallam sorsát a „körutak teljes gazdagságának” megörökíthetetlenségével köti össze, azzal a festői/írói virtuozitástól, megfigyelő tudatosulástól nem függő mű-gonddal, mely a szemlélet egyidejűségét vállaló, mindig központozó ihlet rész-jelölő képességét ajánlja úgy neki, mint a festészet példakép-alakjainak.

A példaként említett festmény, az Avenue de l'Opera valójában a Pissarro-életmű egy nagyobb szériájának, koncepció-kivitelezésének részlete (!), hiszen a festő a nap- és évszakováltásoknak az egy-tér megfigyelésében különleges változást nyújtó eltéréseiből hozta létre lényegileg új tereket és térproblémákat érintő, ténylegesen azonban egy cím alá rendelhető, adresszálható változatait, leírásait. Nem véletlenül használtam az irodalmi formára utaló műfajiságot: az ablak-kivágot ajánlatához öntudatosan visszatérő Pissarro ugyanis a világ látványként felfogott, töredékként bekeretezett valósága által közeli rokona, hasonlat-alakzata lesz a lét egy/hason-gondjával megterhelt Tandori-beszélőnek. A Részlet [IV.] zárómondatának kettős meghatározottságában („imént”; „1897-98.”) pedig mintha már a kép-idő és a vers-idő egymás mellé zárkózásának (egyben a megjelölt terek direkt szétválaszthatatlanságának vagy a minden-idejű felcserélés lehetőségét előrejelző azonosításnak) keret-feltételei mutatkoznának meg:

„Az imént azért belenéztem az albumba,
ahol a Rue d'Amsterdam képe van, Pissarrótól, és
az ugyancsak élénk, de talán esős Avenue de l'Opera. - - -
1897-98.”

A vers a világterek közötti virtuális bolyongásból a szimpla tapasztalás világába érkezik vissza, s a test ingerközvetítő képességére mint első elhatárolásra-összekötésre, a világ távolságként, képként megfogalmazott lényegét érintésközelbe kapcsoló percepcióra figyel, mikor az énnel egy „saját bőrön” megszerzett információját osztja meg, igyekszik megszólaltatni versszóként. Ezzel azonban a beszélő olyan áthatolhatatlan fal előtt találja magát, melyen a költészet semmilyen eszköze sem képes új nyitást eszközölni. A nyelvi diskurzusban ugyanis csak azok a tünetek, benyomások maradnak fenn, melyek megmutatkozásuk módjával eleve megfelelnek a korlátozásai ellenére is legközvetlenebbnek látszó jelrendszer, a leírás képtelenségének (valódi képtelenség ez, hiszen itt a nyelv oly sokat emlegetett, elmarasztalt képhiányára, körülírás-gyakorlatára céloz Tandori). Az ily „képtelenségig” jutó s mégis folyvást lehetséges megszólalás, magát a világ egy-értelmeként felkínáló beszéd, miközben tovább fokozza az alany nyelvzavarát, a kimondás képzetes vakfoltjaira, a verbális lehetőség tételezése nyomán kimaradt világ(ok) együttességére, kérdésére, már mint új, nagy ihletésre céloz: vajon az én szellemi felfogásán kívüli, s így érzetté nem váló, nem tudott cselekvések, lejátszódások ténye vagy a tudomásul vett, de reprezentálhatatlan benyomások elfecsérelt, megtartóztathatatlan léte ró-e fojtogatóbb hallgatást, némaságot a beszélőre?

„Mi a különbség akkor mégis,
ahogy a madár lába a sárgarépat érinti
és a salátaszőnyeget érinti, és ahogy
a karomat érinti; melyik a leírhatatlanabb.”

Mikor a lírai én visszatér a referenciális szövegtérben végzett alanyi aktivitásához, s az olvasással összekötött szemléletben, az albumlapozgatásban (gyakori típus-cselekvésében) leli meg a világok leírhatatlanságával terhelt jelrendszerektől a valóság egy-alakjához juttató biztonság ígérétét, akkor még alig sejthető, hogy a véletlenül ezután elékerülő Van Gogh-kép (Párizs háztetői a Montmartre-dombról nézve) hathatós és kiteljesítő megoldást tartalmaz majd konkrét gondolatmenetére, s a művészet-alapítás topográfiai meghatározásán fáradozó általános munkája számára is minden eddiginél hatásosabb szupermetaforaként működik. Az utolsó Részletben [VI.] az elemzés főgondjává és a valamikori megoldás zálogává váló impresszionista alkotás a valóság sok tagra szakadt, felfoghatatlan különbségként elveszett vagy veszendő átképzésének kudarcára ötletes megoldást javasol: a távlat részlet-látástól megfosztó, minuciózus visszaadó munkára oktató kipótló-eljárása ellenében a festő a kilátás egy-pontjának tekinti magát, s az észlelés-felfogás-összegyűjtés szimbolikus magaslatáról, az élmény-teljesség kitüntetett helyéről, jelesül a Montmartre-dombról tekint le tárgyára, a fogalomként megképzett/körülhatárolt város, Párizs egy-valóságára. A van gogh-i képélmény hirtelen megfeleléssé vált módszere, képtelen teljességet ajánló panorámája mindegyre az ott-tartózkodás részképességű, igénybevevő tanúságával, a flaneur léthelyzetének Pissarro, Monet vagy Renoir körút-festményein fellelhető perspektivisztikussággal szemben mutatja eredményét.²³ Míg az említett utcaképek, körút-ábrázolások magukban egész-értékűnek mutatkozó megoldásai részletekből épülnek össze sorozatokká, s egy-egy életműben vagy műalkotások tematikusan egygyérendelt sokaságában adják ki a teljes város, Párizs megörökíthetetlen látvány-gazdagságát, addig Van Gogh képeinek invenciója a tájképi ábrázolás felismertető-megnevező képességét adó rész-referenciák és a forma-élményként újraalkotott téma, tárgy összehasonlításában, egymásra vetítésében jut ritka sikerhez. Egymagában visszaadva felöleli, tartalmazza, megfesti mindazt, amit a hagyományos veduta (városkép) a tér pontosító megjelölése miatt képtelen közzétenni, s a tér-sík diktatórikus egymásutániságát elfogadva és követve inkább logikai síkrenddé, kép-felületté alakít át.



Emeljük föl szemünket! – mintha a tekintet mérhetetlen felnövelésének, kitágításának minderre rímelő programját tulajdonítaná Tandori beszélője Van Gogh-tájrendező elképzelésének (valamint Nicolas de Staël ismeretlen „téglalapos változatának”, s vele az absztrakció lírai személyességű, az impresszionista stílusjegyekkel közelebbről nem érintkező példájának). A földi sokadalom látványképe előbb a városi tér új tapasztalatává, majd a szerkezet-hasonlóság és alapvető lényeg-egyenlőség nyomán létrejött világ egyetlen lehetséges képévé változik át, amint a részvét, a részvétel, a lakozás megkülönböztető, részekre tagoló minősége helyett a horizont mind magasabb középpontjai, mind távolabbra kitűzött nézetei, mint „tízezer lelkünk” képzetes és misztikus egybelátást (és egy-belátást) ajánló pontjai felé mozdulunk el:

„Egy-egy képen általában egy-egy körút, annak is
egy-egy részlete látható csak. De ha a tetők
ábrázolását választjuk, ez a körutak ábrázolása
is. Összefoglalás, egyetlen részlet nélkül: ez
túlzás.”

„Összefoglalás, egyetlen részlet nélkül”: mintha a jelen idejű szöveg formális kötöttségein, az írásesemény állandó részletre-utaltságán, mint e poétika arculatát mindvégig meghatározó nehézségeken egyszerre lendülne túl a vers a festészeti analógia megsegítő látványajánlata, a képleírás során születő belátásnak továbbvihető tanulsága által. A képi ábrázolás dilemmáira válaszul vagy a festői megoldás egyszer bevált módszerét próbára téve a lírai én a retrospekció, a kiterjeszkedő belátás vizuális alakzatát a szövegi lét átlagminőségévé ülteti át, mikor a madár-társ életét kísérő eddigi megfigyeléseket, realista jegyzés-minimumokat (mint az időben tartózkodásnak, perspektivisztikus tudomásulvételnek a körutak, utcák tér-járó kiszolgáltatottságával egyesíthető módját) felváltja a teljesebb belátás követelése vagy csábítása, jelesül egy teljes madárnapnak és az élettartam jósolható véghosszának összefoglalás-szerű, kimerítő áttekintése, lehetetlen végig-nézése. Amikor a madár a közben múltó valós idő kissugarára/sugárújtára emlékeztető módon a röpora végeztével a körutak térképére, az egész város képére érkezik vissza, akkor a leírás jelenében szinte szabályos megegyezés jön létre a van gogh-i tér-teljesség kitarított-extatikus felülnézete és a madár-távlat ritka lehetősége között. Ezt a nagyívűen komponált, visszaolvastató mozdulatsort a világi minimumába zárt/zárkózó tudat nem önmagától viszi végbe, hanem annak a falra szerelt, a képszemlélet megfelelését, elsődleges referenciaállományát nyújtó Párizs-térképnek, a sorolt körutakat összesítő képnek segítségével, mely a magánvilág és a világok egymáshoz-viszonyát mértani pontossággal visszaadó geometrikusság, arányító kicsinyítés/nagyítás szemléltetésévé válik, s a távolmaradásban és együttes részvételben testet öltő nagyvállalkozásnak sokszoros 'mise en abyme' alakzataként üzemel. A város mint entitás, névvel megjelölhető kiterjedt térpont a beszélő közvetlen közelében, felügyelete alatt olyan külsőleges nézetben, világi lehetetlenséget jelentő gyűjtő-perspektívában, a térkép grafikus átíratában jelenik meg, mely a természetes jelenlét, az ember-léptékű mindennapiság feltételei között nem juthat efféle összesítő formátumhoz. „El kell-e mennünk nekünk magunknak, kérdeztük újabban. Van egy térképem, egy város térképe, itt látható egy könyvespolc elé kifeszítve, és egy növény légyökörei (...) oda lógnak a térkép elé. Szpéro ezeken a légyökökerekén mászkált egy időben elég sokat, én pedig néztem a város térképét. Ott jártam.”²⁴ – olvashatjuk máshelyütt, egy

jellegzetes prózaszekvenciában, s újfent nyilvánvalóvá válik, hogy Tandori „kisvilága” egyben nagyvilág is, a nyílt sors (vagy meghívott sors) színtere, terepasztala. A madár-időtartam és a saját élet összemérésében rejlő hasonlat-alkalom pedig nemcsak képzetesen, az időt felölelő várakozásban és fenntartásban, gondba-vételben, de a valós visszaadás, helyettesítő ott-lét szimultaneitásában is az egy-életű alanyi lehetőség paradox kiegészítését nyújtja. Innen már mintha nem lenne olyan nagy ugrás az elbeszélő tudat tér-elemző képességének következő lépése, az egyetlen itt-lét kerülete és a rá-várakozó, beteljesíthetetlen ott-létek bárhol-pontjainak, mint a reális élet ellentét-játékát képező kizárólagosságoknak a tér-végtelen egységében megképzett relatív találkozása: „olyan ez, mintha ott lennénk, / ahol nem vagyunk, vagyis / ott vagyunk, tehát nincs, ahol / ne lennénk, tehát sehova sem kell / külön odamenni, ...”²⁵ A Részlet-sorozat végzésének mindezzel elsőre nehezen egyeztethető, furcsa magánritmust ajánló jelentéstani kétosztatúsága, az elismerés/éltetés és az eltagadás/törlés lehetőségei közt verstárgyait megosztó szigorúság pattogó szólama, utolsó s mind határozottabb ítéletként lemond a szemrevételezett helyek (Párizs) valamikori, ismeretlen jövőben lehetséges bejárásáról, felkereséséről, a külhön élet-bőségéről, az ott-lét „ritka alkalmairól” az itthon tartó alázat, az itt-lét állandósult üzenő-módja nevében. Miközben a beszélő 'nem' és 'igen' pecsétjével, lemondásokat végletesítő szórímével látja el, osztja ketté a lehetséges jövő-idő eseményeit, helyszíneit, mi már látjuk, hogy az elutasítás tárgyiságai és a hiányzás nagyszámú momentumai egyáltalán nem a megsemmisülés szemantikai üres-terébe menetelnek, hiszen az őrhely-élet kilátója, feltételes megállója, a város felett virrasztó egyedültség, a tér kép-programja s egy Részletekben/részletesen bemutatott, fáradságosan elért poétikai egyetemesség retorikus kiterjesztő mozdulata által már a „régés-rég igen és nem” egy-világát, osztatlan sorsát gyarapítják.

* Ez az írás egy hosszabb tanulmány szerkesztett, rövidített változata. A Tandori kötetének általános bemutatását, módszere kifejtését tartalmazó rész a

Jelenkor 2010. januári számában jelent meg. A munka elkészítésének idején a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalmi Szakmai Kollégiumának alkotói támogatásában részesültem.

¹ Tandori Dezső: *A feltételes megálló*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1983. A könyvet – irodalmi jelentőségére, folyamatos aktualitására és egyre érlelődő kultikus státuszára tekintettel – a Scholar Kiadó 2009-ben, változatlan formában, az eredeti ciklusbeosztások, kötetsszervező eljárások és illusztrációk tiszteletben tartásával újra kiadta.

² „Olvasom, hogy bizonyos keleti (ázsiai) országokban szokás valami nagy élmény, megrendítő tapasztalás, alapvető életforduló után új nevet felvenni. (...) Azután, amit még mondani lehetne: egy-egy könyv mindig-azonos főalakja is váltogathatja így a nevét. Furcsa, hogy ha valaki követi ezt a szabályt, az épp megjelenendő könyvében más néven szerepel, mint a »most« (a most leadott kötetben), de (- eljő máskor! -) már a harmadik-féle néven ír, ha ír, újat, magáról.” Ld. Tandori Dezső: *Csendes lépés* (Magyar Nemzet, 1979. okt. 21., 12.)

³ Takács Ferenc: Dezső Tandori, *A feltételes megálló*,” *World Literature Today*, The University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, Vol. 58., No. 2., Spring 1984, pp. 302-303

⁴ A központosító kötetsszerkezet origója, a gazdagon bemutatott művészi szándékok gyűjtő- vagy nyugvópontja a *Hérakleitosz utóidényben* című Középső rész, mely a könyv valós centrumában helyezkedik el, s képzetes „zérusként” várja az előfejezetek negatív számvégtelenségként felé igyekvő, növekvő sorát (I. rész: *A bendigói villamos*; II. rész: *A megféleztet hasonlat*, III. rész: *A verébfélék katedrálisa*), illetve „tekint” az újrainduló, az előzőkkel tükrö-szimmetriát létesítő versciklusok elébe (III. rész: *A körbeérő függőjátzsma*; II. rész: *Tradoni, hangsúly az ó-n (mely nem a csodálkozásé)*; I. rész: „*Kedves Samu...*”).

⁵ Híres példa a Babits második kötetében található *Pictor Ignotus* című vers, mely Rába György „hivatalossá” vált filológiai olvasata szerint az itáliai reneszánsz csúcsműveinek és az ismeretlen alkotó titkos művének összehasonlításakor a fiatal Babitsot izgató bergsoni filozófia két kulcsfogalmát, az „élmény különidejét” és a „halott formáktól szabad tartamot” jelenetelte. Ld.

Rába György: *Babits Mihály költészete: 1903-1920*, Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1981, 333-334. Természetesen elképzelhetők más orientációjú (pl. a múzeumra, a kultúra újkori bemutatására, elismerésére vonatkozó, az anonimitás művészettörténeti esettanulmányaira stb. kihegyezett) olvasatok, de – amint Rába helyesen rámutat - egytől-egyig mindnek számolnia kell a struktúrából kiütköző, eliminálhatatlan teória követelményeivel.

⁶ Ld. Tandori Dezső: *A feltételes megálló* (In. Nádor Tamás: *Tiszteletpéldány az olvasónak*, Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, Bp., 1983, 100-105.)

⁷ „[A madarakkal – T. Á. kieg.] ez az egész, mondja tehát az (ő), folyamatnak is tekinthető. Elindult valahonnét, és már a vége is megvan. És ha ide, ha oda billentjük, a vége ugyanaz. Befolyásolhatatlan.” – Ld.: Tandori Dezső: *Primőr vasárnap* című novelláját (In. *Körkép* 1981, Magvető Kiadó, Bp., 718.) Tandorinak *A feltételes megálló*val párhuzamosan keletkező kispórája, novellái és esszéi, az autobiográfiai rögzítés később kiterjedt programját előkészítő művek csak ritkán kerülnek az érdeklődés homlokterébe, holott formai kötetlenségük és önállóságuk még a verseknél is nagyobb szabadságot hagy az író-én privátidejének mint újfajta történet-tipológiának az érvényesítésére. Jelen elbeszélésben például a vasárnap délelőtti közös séta, a fűszedés, élelemszerzés haszon-tevékenysége olyan bejárássá változik, ahol a budai hegyi utak és épületek a múlt-jelen szembesítéséből keletkező életértelem megszerveződéséhez, állandó visszaszerzéséhez, ezáltal a fogadalom megerősítéséhez járulnak hozzá. „Bementek a verebek utcájába”, ahogyan Tandori beszélője mondja. S e kezdetben sikátoros, szűk utca hirtelen világnyivá, bolyongást ígérő egész-térre tárult – egészíthetjük ki.

⁸ Ld. hozzá: *Madárközel-embertávlat* (BÚVÁR-kodó kérdésekre válaszol Tandori Dezső főfelügyelő, Kocsis L. Mihály interjúja) In. Búvár 1987/1.

⁹ „Mindennap egészen új világ kezdődik, de bármely nap elveszhet »egy egész világ«.”- Így, a 'világ'-szó jelentéslehetőségeinek kiaknázása által teszi nyilvánvalóvá Tradoni, az elbeszélő az idő-szemlélet holisztikus, minden-tudású és részleges, betekintésre képesített megosztottságát a korszak egy másik emlékezetes novellájában. Ld. Tandori Dezső: „*Mármost annyi tény...*” (*Körkép* 1982, Magvető Kiadó, Bp., 568.)

¹⁰ Tandori a Kosztolányi-vers kulcsmondatának tekintett kijelentésből másutt olyan történetet kerekített, melyben a nevezetlen budapesti helyszínek (X, Y, N stb.) és a végig monogrammal jelölt szereplők (G. nevű hajdani barát, Sz., Z., É. és T., a társak) fokozatosan veszítik el a város-összképben és a beszéd közös élményterében létező korábbi funkcióikat, és mindinkább az ezen jelentéseket helyettesítő magán-értelem tanúivá válnak, hogy az életmenet stációit jelző emlékekként, példákként, a tudat különtárolt tartalmaként térjenek vissza. Ld. Tandori Dezső: *Titokzatos megállók* (Jelenkor, 1983. február) Ugyancsak Kosztolányi-versmotívumára utal a *Két „Kosztolányi-...”* (és „*Utó*”) ciklus *A titokzatos megállópálya* című darabjában (Új Írás 1985/11.)

¹¹ „ez azt jelenti, kedves barátom, írta, mintha a kibeszélhetetlen én, az a bizonyos jelenlét, amely valódi meglétünket (mint önmagunkét; de mint mások számára létező lényét is) alkotja, igen, írta levelében, mintha ez a rendkívül pusztulékonyan (és mégis masszívan, erőteljesen) és törekenyen, nagyon egyszeri és meghatározott alakban, itt röpködne körülöttünk. És határozott tennivalók volnának vele...” Ld. Tandori Dezső: *Az egykorúság napja* (Körkép 1980, Magvető Kiadó, Bp, 730.)

¹² Nagyszerű megvalósítása ennek, ahogyan a szoba – minden ismert történet-asszociáció, irodalmi rögzülés számára a tér elégtelenségét, zártságát nyújtó színhely – a befogadott madarak otthonaként egy másfajta elsajátítás és életnagyság formájaként kitágul, miközben egészében és részleteiben, az emberhasználat kellékeiben elvész, hiszen új funkciókat, jelentéseket kap a berepülés, megszállás, fészkelődés más-mozgalmaiban. Amint látjuk majd, a térnek e többközpontúsága (többfajta, emberi-állati stb. koordináta szerint való bemérése) a lírai alany és a világ rajtakívülisége, lehatároló külsősége viszonylatában, az utcatér folyton másként megnevezésre sarkalló jelzéseiben tér vissza.

¹³ Az író 1984-ben (egy kisregényből és egy novellafüzérből álló) könyvet szentelt a Jekyll-Hyde-paradigma, az 'öntudat' versus 'megíró retrospekció' kérdéskörének. Talán nem túlinterpretálás a Hc. G. S. Solenard szerzőnév, valamint a - névalakot anagrammaként felfogó, a jelölők valószínűsége és bizonyos jólhangzás elvárásai szerint újraosztó - szereplők közötti viszonyban a Tandori névvel véghezvitt, számtalan önátnevezés és alterego-teremtés

modellezését látnunk. Az itteni írások igazi főszereplője a PÉG (PLM: Personal Life Machine), mely a „tudat befogadója és visszasugárzója; megtudatosító” – valójában pedig az írástevékenység utóidejűségéből következő kettősélet híradása, objektivációja, technicizált hasonlata. Ld. Tandori Dezső: *A Stevenson-biozmagória* (Kozmosz könyvek, Bp., 1984, 19.)

¹⁴ Hozzátehetjük, hogy maga Tandori a normateljesítéssel szembehelyezkedő, korábbi költészet-konceptióit/konceptiókat nem kopírozó előrehaladásának, valamint az előzmény-követő kritikai gyakorlatnak „ütközését” már *A mennyezet és a padló* idejére datálja: „Merre tartunk, ha »önmagunk felé«? Bármint vélekedjenek is rólunk, eleinte talán szerencsétlenségünkre, később üdvre alkalmasint: sosem tudjuk igazán. Azt, miért van épp »az« a sorsa a könyveknek. Amikor *A mennyezet és a padló* 1976-ban megjelent, sokak (na, mi az itt, hogy »sokak«) szemében mintha nyilván nem folytatta volna a »sárga« líráját. Holott éppen hogy folytatta, nem ismételte.” Ld. Tandori Dezső: *Mennyezet-köz és padló-köz 2001-ben* (*A mennyezet és a padló*, Fekete Sas Kiadó, Bp., 2001², 194.)

¹⁵ Kulcsár-Szabó Zoltán az „új szenzibilitás” lírai megnyilvánulásait elemző tanulmányában a nyelv és a vers kép-éhségéről, folytonosan a kép közelségét kereső tulajdonságáról, az elsődleges és bizonytalanná vált nyelvi szituáció helyére lépő megképződésről a következőket írja: „[Hans Blumenberg – T. Á. kieg.] a rovarok befogását szolgáló átlátszó üvegbura Wittgensteinnél talált metaforájából kiindulva a nyelvbe való bezártságban ismeri fel a barlanghasonlat sémáját: a nyelv olyan, noha átlátszó falú, de zárt teret képez, amely a rajta kívül elhelyezkedő realitást csakis képként teszi hozzáférhetővé. Ez az esetleges analógia talán közelebb juttathat annak magyarázatához is, hogy miért játszanak olyan fontos szerepet a valóság helyére lépő (pl. fotografikus) képiség, illetve a zárt terek (kitüntetetten pl. a lakás vagy a kocsmá) az új szenzibilitás költészetének tematikus rétegeiben.” Ld. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Lejegyzés és szubjektivitás* (*A „lira” kritikája az „új szenzibilitás” poétikájában*) (In: *Uő: Metapoétika*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2007, 392.)

¹⁶ A következőképpen relativizálja Cvetajeva minden életrajz és pályakép egyeztetetetlen, nagy gondját, a ténszerűségek, biográfiai kísérőesemények külsősége és a művészi fejlődés kiismerhetetlen, belső tartaléka közötti

ellentmondást a portré-műfaj szabályaival sokféle játékba kezdő, példaértékű Goncsarova-kötetében: „Másodszor – mi az, hogy külső esemény? Vagy belém hatol, akkor már belső. Vagy nem hatol belém (mint a zaj, amit nem hallok), akkor pedig nincs is, pontosabban én nem vagyok benne, mint ahogy én vagyok kívül azon, az is kívülem van. Tisztán külső esemény – az ott-nem-létem.” Marina Cvetajeva: *Egy festő portréja* - Natalja Goncsarova (Magyar Helikon, Bp., 1980, Rab Zsuzsa fordítása, 57.)

¹⁷ 1980. márciusa és májusa között rendezték meg a Magyar Nemzeti Galériában (Budavári Palota) Korniss Dezső életmű-kiállítását. Arról, hogy Kornissnak, mint az Európai Iskola körébe és a hazai avantgárd élvonalába tartozó, életműve nagy részét mégis fél-földalattiságban kibontó művésznek az elismertetésében mekkora szerepe volt ennek a tárlatnak, a kor művészeti kritikájának élénk odafigyelése tájékoztat. A Korniss jelentős alkotói korszakait és mű-csoportjait elkülönítve bemutató retrospektív kiállításról, mint napi-heti sétáinak megszokott, Várbeli állomásáról Tandori másutt is beszámol (Ld. Uő: *Sár és vér és játék*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1983, 207.). Rögtön hozzátehetjük azonban, hogy semmiféle konkrét kiadvány vagy katalógus nem tekinthető a képleíró vers-csoport hitelesítő előzményének, sokkal inkább Tandori műve maga igyekszik egy efféle áttekintő, lajstromozó elvárásnak megfelelni. (Mindehhez lásd a Kiállítás katalógusát, összeállította: Hegyi Loránd). Ha továbbmegyünk a katalógusformával határozott műfaját kijelölő ciklus „hitelességének” vizsgálatában, az is kérdésessé válhat, hogy Tandori vers-gesztusát mennyiben alapozzák meg a szemlélődés friss tapasztalatai, s hogy mennyiben tekinthető a kiállítás a megszólítás ürügyének. A költői művek nem inkább a Tandori és Korniss nevéhez is köthető, közösen jegyzett *Illumináció-munkák* folytatásai-e, a mediális különbözést fenntartó, nehezített megközelítésnek, találkozásnak új eredményei? (Tandori és Korniss kapcsolatáról ld. Hegyi Loránd: *Tandori, a versrajzoló* – Tiszatáj, 1988. december, 41-51 és Uő: *Alexandria*, Jelenkor Kiadó, 1995, 90-95.) *A feltételes megálló* borítólapján is e közös *Illuminációk* egyike szerepel: a Korniss eredeti munkáit néhány forma-sablonra redukáló s indigóval nyomatékositó Tandorinak képzetes tisztelgése ez a „tízezer lélek” némelyikét, sokaságát képpé, látomássá tevő, kiemelő festő nagyszerű sorozata előtt. (A közös *Illuminációk* reprodukcióit

ld. Orpheus 1993/2-3. szám; *Name writ on water/ A vízre írt név* – Tandori grafikai katalógusa, Liget Galéria, Bp., 1996)

¹⁸ Tandori *Jel, kép, mégsem „szimbóleon”* című fontos esszéjében egy mindennapi magán-példa (kereskedelmi szolgáltatást jelző utcai nyíl-forma, iránymutatás) nyomán foglalta össze a világ mint kép, mint elérhető jel megfejthetetlen feladvány-jellegét, reakciót nem óhajtó szólításának a konklúzióit: „Az, hogy nem »értem« a nyilat, persze, valahogy eszembe sem jut. Megszólít – jel, s ugyanúgy nem »értem« a rigókat sem a mögöttes fűben, tavaly se értettem őket, vagyis azzal hízelgek magamnak, hogy pontosan értettem, mert nem akartam bennük s általuk olyasmit érteni, ami nincsen is. Ha nincsen kérdés, nincsen válasz; ha nincsen válasz, nincsen kérdés; s ha ez netán egyszerűbben van – vagy bonyolultabban mégis -, a lényeg mégsem a mondanivalón múlik (ezen a fajtán, az ilyen értelmén), hanem máson. Azon, ami létrejön köztem és a jel, a kép közt.” (Élet és Irodalom, 1980. június 28., 14.)

¹⁹ A vers először *A kettős pillanat* címen jelent meg nyomtatásban (Új Írás 1981/7.). A kalligráfia semleges, eleve megfejtést igénylő címének (*L. Z. A. 3.*) szövegtérbe emelése az élmény összbenyomásából kivet minden segítő, a szemlélet és nyelvi megragadás lehetőségét a kép extatikus külön-idején túl megképző módszert. Tandori versében, megismétlő újraírásában így az alapnehézségű megnevezés legelső feladatához, a cím értelmi-érzelmi hozzákapcsolódást nem nyújtó zárványához igazítja magát.

²⁰ Tandori a mű egy pontján pontos magyarázatát adja a szokatlan műformának, s a szegmentáció, a szakaszos végetérés és újraindulás elakadó-meginduló szerkezetét egyszerre vezeti vissza a megírás zavaró ritmust rákényszerítő körülményeire és a képi reprezentáció mindig egy-tárgyú jelölő-képességére: „A részletekre az album egy oldalán / elhelyezett több apró körút-kép ösztönöz, vagy / a tizenkét órán belül harmadszor rámtört csuklás. / Most negyedszer is; egészen szétráz, írni se bírok így. - - -, (*A feltételes megálló*, 113.) Hozzátehető, hogy a költő más műveiben is ütköztette a cím hagyományos összefoglalást, egészes hozzájárulást jelentő szerepkörét a formaszertinti rész-bevallás töredék-vádjával: *Három rész* (Új Írás 1985/3.); *Két rész, Egy rész* (Új Írás 1985/5.). Az eljárás szabályos ellenjátékát azon ciklusok jelentik, ahol az egyes vers besorolt, kiegészítésre szoruló bemutatása és a cím ezt felülíró

elvárása „lehetetleníti” el a megnevezést: *Hét egész* I-III. (Új Írás 1985/9.); *Hét egész* IV-VII. (Új Írás 1985/10.)

²¹ A kérdéshez ld.: Georges-Eugène Haussmann: *Páris útjai*; Leonardo Benevolo: *Haussmann és a párizsi terv* (Café Babel, 1997, 24. szám [Város])

²² A festői tájkörnyezet és a saját élet téralakjának koncepciózus egybeolvasására és -olvadására utal Tandori azon eljárása, mely a ciklus témavilágához tartozó, folyóiratokban publikált versek közül a kötetbeosztás során elhagyta mindazokat, melyek explicit módon és kizárólag a figuráció, az emberalak problémáját érintették. Ld. *Auguste Renoir: Az evezősök reggelije* (Alföld 1980/3.); *Cézanne: A nagy fürdőzők* (Tiszatáj 1979/2.)

²³ A nagyvárosi járókelő figurája, a modernség élményével eggyé vált jelképes alkotóegyéniségként az egykorú Tandori-szövegek fontos olvasás-esélyét kínálja/kínálná. Tandori életművében ideális kiindulást találna a város és lakója együttlétezését, bonyolult kapcsolatrendszerét, a szövegek urbanisztikus vagy architekturális szerkezet-analógiáit vizsgáló, a jelölés irodalmi tettét egy funkcionális (használat- vagy bejárás-alapú) poétika menetében elgondoló szemiológiai kutatás. (Mindehhez ld. Roland Barthes: *Szemiológia és városkutatás*, In. 2000, 2005/4.) Az író egy, a vizsgált korszakunknál újabb, a séta, városi helyváltoztatás dinamikáját –s a térképezés hagyományos, ennek felajánkozó, ezt meghatározó fogalmait: a sugárutat, a közöket, a körutakat – szövegi mozgásrendeletként felfogó esszéjében (*A téma utcájában*, In. Kortárs 1989/10.) már reflexív módon különíti el egymástól a téma-keresés, téma-adódás térváltozatait, a sugárút-, passzázs- és körút-típusú alkotás- és idézősmódot.

²⁴ Tandori Dezső: *Csendes lépés* (uo.)

²⁵ Tandori Dezső: *Mint egy elutazás* – In. Uő: *Mint egy elutazás*, Magvető Kiadó, Bp., 1981, 312.

A Szegedi Tudományegyetem BTK Összehasonlító Irodalomtudományi
Tanszéke által eddig kiadott diákköri kötetek:

Antik és posztmodern. (Irodalomtudományi és –elméleti tanulmányok).
Szeged, 1994.

Szövegek között (Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből). Szeged — Budapest, 1996.

Szövegek között II. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged, 1997.

Szövegek között III. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged, 1999.

Szövegek között IV. (Irodalomelmélet és –történeti tanulmányok Szegedről). Szeged, 2000.

Szövegek között V. (Fejezetek a magyar irodalomból). Szeged, 2001.

Szövegek között VI. (Fejezetek a világirodalom köréből). Szeged, 2002.

Szövegek között VII. (Irodalomelméleti tanulmányok). Szeged, 2003.

Szövegek között VIII. Sággy Miklós — Tóth Ákos: Az újmagyar dal (Kortárs lírakritika). Szeged, 2004.

Elmélet / irodalom / történet: A komparatív megértés lehetőségei. Szeged, 2004. Tiszatáj könyvtár.

Szövegek között IX. (Szegedi tanulmányok az irodalomtörténet/elmélet, a néprajz, a képzőművészet és a művelődéstörténet köréből). Szeged, 2005.

Among Texts — Szövegek között X. Szeged, 2006.

Kommunikációs Formák. Szeged, 2006.

Szövegek között XI. (Ismét a komparatív megértésről). Szeged, 2007.

Szövegek között XII. (Komparatiztika, Irodalom- és kultúratudomány). Szeged, 2008.

Among Texts — Szövegek között XIII. Szeged, 2009.

Szövegek között XIV. Szeged, 2009.



X 120480

EGY - 5a

XB 124762

Felelős kiadó: Fried István

Nyomdai kivitelezés:

Gold Press Nyomda, Szeged

Felelős vezető: Illés Mihály



Szeged, 2010.